

17

BEARDSLEY

Ruxandra Demetrescu



CABINETUL DE STAMPE

17

*CABINETUL
DE
STAMPE*

BEARDSLEY

de

RUXANDRA DEMETRESCU

Biografia artistică a lui Aubrey Vincent Beardsley stă sub semnul excepției: Beardsley este limitată la numai șase ani de activitate și la un singur gen, grafica, restrâns și acesta la ilustrația de carte și câteva afișe. Mort la douăzeci și șase de ani, Beardsley lăsa în urma lui un volum imens de lucrări, alcătuind un opus ce marchează o culme a *Art Nouveau*-lui din Anglia/și care va exercita totodată o influență mai mare decât a oricărui alt ilustrator englez de la Hogarth încoace. Pe de altă parte însă, personalitatea artistică a lui Beardsley este tipică pentru acea temerară, dar fecundă tendință a culturii engleze din ultimul deceniu al veacului trecut, care a fost estetismul. Cuprinzând o perioadă limitată în timp, exclusivistă și mai puțin accesibilă publicului larg, ea a reprezentat o reacție insolită, dar categorică, împotriva spiritului excesiv de auster, rigid, al victorianismului și în același timp un exemplu elocvent al influenței franceze, al osmozei Londra — Paris, acesta din urmă considerat pe atunci adevăratul centru al modernismului artistic, spre deosebire de capitala Imperiului Britanic, în care publicul „filistin” nu admitea nici un fel de „atitudine critică”¹. *Deceniul galben* sau decada *mauve* — cum a mai fost supranumit în epocă —, inaugurat strălucit în literatură de *Portretul lui Dorian Gray* al lui Oscar Wilde, este astfel prin excelență cosmopolit, grație asimilării doctrinelor franceze ale simbolismului și estetismului, ce se vor dezvolta însă pe un fond autohton. Climatul acestui moment este incomprehensibil fără referire la Huysmans, Mallarmé și Valéry, dar în egală măsură fără rememorarea lui Swinburne, Walter Pater sau William Blake. Această tendință novatoare din arta engleză nu se afirmă într-o grupare bine definită, cu un program explicit, ci reunește esteți ca Wilde, naturaliști ca George Moore, realiști ca Crockenthrope, neocatolici ca Lionel Johnson, idealiști ca Yeats, simboliști ca Arthur Symons; cu toții împărtășesc aceeași credință că era victoriană se încheiase și că asistau la o nouă etapă socială, artistică, filosofică. Londra sfârșitului de veac este astfel o scenă complexă și contradictorie „plină de posibilități nedefinite și adesea șocante, de înțeleșuri ascunse, dar generoase”², pe care se desfășoară noile grupări, reviste, edituri, determinând noi relații ce se structurează între artist și public: „este o perioadă de tranziție...” în care se trece „nu numai de la un sistem social la altul, dar de la o moralitate la alta, de la o cultură la alta...”³. Una din grupările cele mai cunoscute este *Rhymers' Club*, înființată de Yeats și Ernest Rhys și reunind scriitori moderni ca Lionel Johnson, Ernest Dowson, John Davidson, Richard la Gallienne, Selwyn Image și Arthur Symons, acesta din urmă autor al lucrării *Miscarea simbolistă în literatură*, care marchează sfârșitul decadei. Mai fructuoasă în epocă a fost activitatea noilor edituri, ca de

pildă *Bodley Head*, inițial condusă de John Lane și Elkin Mathews, promotori ai avangardei sfârșitului de veac, alături de revistele *Yellow Book* și *Savoy*, în care contribuția lui Aubrey Beardsley este esențială. În acest climat opera genialului desenator deține o poziție singulară și privilegiată, prin coerența sa într-adevăr unică. Produs al acelui *fin de siècle*, Beardsley este un reprezentant tipic al *high-life-ului* londonez dominat de Whistler și Oscar Wilde, ilustrând cel mai convingător convenția estetizantă a unui moment specific în istoria artei engleze, tradusă într-un univers artificial, populat de personaje frivole și stranii⁴, o lume efeminată, condusă de norma frumuseții formale. Admirat de Puvis de Chavannes, care vorbea în 1892 despre „acest tânăr englez care face lucruri uimitoare”⁵ și de Toulouse-Lautrec, în atelierul căruia a experimentat paradisul artificial al hașişului, Beardsley întrupează principiul fundamental al estetismului în idealul autonomiei artistice. A fost un artist izolat de lumea cotidiană: claustrat în atelierul său și făurindu-și la lumina luminării lumea nocturnă de viziuni rafinate prin studiul vechilor maeștri, el însuși pare un personaj desprins din romanele lui Huysmans sau Wilde. Acesta din urmă a fost fără îndoială figura cea mai cunoscută, fascinantă și provocatoare, reprezentantul cel mai tipic al *dandysmului*, despre care Arthur Symonds credea că întruchipează una din caracteristicile estetismului. Așa cum proclamase Barbey d'Aurevilly⁶, „dandy-ul este un îndrăzneț (oseur)”, iar *dandysmul* „produsul unei societăți care se plictisește”, „o manieră de a fi, compusă în întregime din nuanțe, așa cum se întâmplă întotdeauna în societățile foarte vechi și foarte civilizate”. Beardsley, care la rîndul său a asimilat *dandysmul* ca normă de conduită, ar fi putut afirma, o dată cu Wilde, că „arta este cu totul lipsită de utilitate practică”, „adevăratul secret al vieții este căutarea frumuseții”, considerîndu-se un ales tocmai pentru că „lucrurile frumoase nu-i semnificau altceva decît frumusețea lor”⁷. Căci întreaga sa energie vitală se consumă în demersul artistic, dovedind „o virtuozitate miraculoasă”, grație și „unui dispreț absolut față de oricare altă formă de efort uman”⁸. Numai așa se explică neașteptata sa prolificitate; el pare să fi întrezărit și experimentat în însăși existența sa „mizeria și grandoarea vieții estetice”⁹ subordonînd adevărului artistic viața cotidiană și natura. Și, din nou alături de Oscar Wilde, ar fi putut mărturisi: „între arta mea și realitate se cascadează un abis inexistent între mine și artă”¹⁰. În acest sens avem de a face cu o puritate extremă și cu o intransigență născute din suferința unei existențe măcinate de o boală necruțătoare care, sublimată într-un demers programatic, a dat la rîndul ei naștere unui model artistic exemplar, căruia i se datorează în final unicitatea

lui Beardsley, succesul său rapid și răsunător în epocă, precum și influența covârșitoare în timp și spațiu.

Aubrey Beardsley s-a născut la Brighton în august 1872, la un an după sora sa Mabel. Tatăl provenea dintr-o familie de bijutieri londonezi, iar mama era fiica unui chirurg din Brighton, în casa căruia au fost crescuți cei doi copii. Profund atașați unul de celălalt, Aubrey și Mabel dovedesc de mici un remarcabil talent actoricesc, dând spectacole de cîntece și poezie în casele patronilor mamei (care, silită de sărăcie, se angajase guvernantă la Londra) și mai târziu, în adolescență, organizînd spectacole de amatori. Mai mult: Aubrey cînta la pian ca un copil minune (mama sa avea să-și amintească târziu, în 1920, că știa să „cînte Chopin, băiat mic fiind, la fel de încîntător ca oricare alt interpret”¹¹) și desena pentru prietenii mamei mici compoziții în stilul lui Kate Greenaway, cum singur mărturisea într-o scrisoare din februarie 1879: „fac adesea mici desene din imaginație, dar figurile sînt rigide și fără proporție, așa încît nu le pot reda corect decît copiind”¹². Aubrey este trimis la o grădiniță din Brighton, apoi, în 1878, la o școală secundară în Sussex, de unde va fi transferat la alta similară din Epsom, iar începînd din 1884 va urma cursurile Colegiului din Brighton. Moștenise de la mama sa talentul pentru muzică, o voință neclintită și o ciudată aroganță. La școală își cîștigă popularitatea făcînd caricaturi pentru amuzamentul colegilor, iar dirigintele, H. A. Payne, și pedagogul său, A.W. King, îl încurajează pe tînărul debil, incapabil să practice sporturile și tocmai de aceea excentric, să citească, să scrie, să-și cultive franceza în mici exerciții literare și, mai presus de orice, să deseneze. Astfel perioada școlară se încheie cu succes, cînd Aubrey face schițele de costum și ilustrează libretul pentru divertismentul *Plata flautului pestriț*, în care a și interpretat un rol.

După absolvirea colegiului în 1888, Beardsley este silit să devină funcționar la Londra, mai întîi într-un birou de topografie, apoi la Compania de Asigurări *Guardian*. Pauzele de prînz și le petrece la librăria *Jones & Evans* din Queen Street, iar serile la concerte. Diferența dintre imaginea făurită despre sine și condiția umilă de slujbaş — atît de sugestiv redată în desenul *Les débris d'un poète* — îl va apropia de grupul estetizant, însușindu-și snobismul whistlerian din *Arta nobilă de a-ți face dușmani*. Grație lui William Howard Vellance, biograful lui Morris, Beardsley este introdus la Robert Ross, jurnalist și critic de artă, susținător fervent al lui Wilde, într-un cerc de esteți, unde îi va cunoaște pe literații William More Adey, pe contele Stanislaus Stenbock și pe muzicianul Norman O'Neill. Tot acum, în această timpurie fază londoneză, se

adîncește și pasiunea pentru muzica lui Wagner. Continuă să deseneze cu un exces de energie datorat în bună măsură conștiinței bolii, tuberculoza, ce fusese diagnosticată încă din 1879. Dacă William Morris nu-i va aprecia îndeajuns desenele, ce-i fuseseră prezentate tot de Vallance, pentru a-l angaja la *Kelmscott Press*, întîlnirea lui Beardsley cu Edward Burne-Jones, în iulie 1891, este hotărîtoare pentru evoluția sa ulterioară. Căci, așa cum mărturisea într-o scrisoare adresată unui prieten¹³, „nemuritorul E.B.J. ... este gentil și fermecător...; sînt acum interesat în cel mai înalt grad de pictură...”. La sugestia maestrului va urma timp de cîteva luni, în perioada 1891—1892, cursurile de seară ale școlii de artă de la Westminster, unde este elevul lui Fred Brown, despre care va spune: „bătrînul nostru dascăl... este deosebit de abil cu penelul...; pare să-și pună mari speranțe în mine”¹⁴ și, un an mai tîrziu, „voi avea, la primăvară, o mare expoziție cu lucrările mele la New English Art Club, invitat fiind de Fred Brown, un mare admirator al meu”¹⁵.

Beardsley a fost însă un autodidact care, neavînd suficiente forțe pentru pictura în ulei, a știut să se limiteze la grafică. •Se apropie mai întîii de școala venețiană și de impresionisti, la care va renunța în favoarea toscanilor. La Galeria Națională îi studiază pe Botticelli, Pollaiuolo, Mantegna, apoi pe Dürer. Cunoaște în egală măsură gravurile lui Blake și decorațiile lui Whistler din *Camera păunilor* — acestea din urmă îi vor dezvălui marea lecție a Japoniei din xilogravurile secolelor XVIII și XIX — / dar, mai presus de orice, îl admiră pe Burne-Jones, de la care va prelua linearismul preraphaelit și grație căruia îl va întîlni, în călătoria făcută la Paris în 1892, pe Puvis de Chavannes; o a doua călătorie, un an mai tîrziu, în capitala Franței îl va ajuta să asimileze lecția mai importantă a afişelor lui Toulouse-Lautrec privind simplificarea bidimensională a siluetelor.

La sfîrșitul anului 1892 primește, grație recomandării lui Frederik Evans de la librăria *Jones & Evans*, oferta editorului John Dent de a ilustra *Moartea regelui Arthur* de Thomas Malory și renunță, cu această ocazie, la slujba de funcționar. Lucrează vreme de un an și jumătate la această primă operă importantă a sa, iar concomitent ilustrează, la comanda aceleiași edituri, plachetele *Bon-Mots* de Charles Lamb-Douglas Jerrold și Sydney Smith-R. Burnley Sheridan. Dacă desenele pentru *Moartea regelui Arthur* reprezintă debutul său sub semnul preraphaeliților William Morris, Walter Crane, Burne-Jones, după asimilarea lecției acestora privind arta cărții, vinietele pentru *Bon-Mots* sînt caracteristice pentru simțul grotescului, relevat într-un univers izvorît dintr-o stranie imaginație și care va constitui una din constantele operei sale.

În aprilie 1893 apare în numărul inaugural al revistei *Studio* primul articol despre Beardsley, semnat de Joseph Pennell, ilustrat cu cinci desene dintre care cel intitulat *J'ai baisé ta bouche Jokanaan*, inspirat de *Salomeea* lui Oscar Wilde, va determina comanda editorilor Elkin Mathews și John Lane de la *Bodley Head* de a ilustra ediția engleză a piesei, ce va fi publicată în 1894. Dacă ilustrațiile la Thomas Malory îl impuseseră pe Beardsley în climatul artistic londonez, *Salomeea* îi va aduce în schimb o fulgerătoare celebritate.

Apoi, după numeroase comenzi de afișe, pagini de titlu și frontispicii, apare *Yellow Book*, înființată de scriitorul american Henry Harland și de Beardsley care va fi, vreme de doi ani, redactorul ei artistic. Revista a constituit în epocă unul din focarele de propagare a decadentei estetice, devenind simbolul însuși al deceniului zece, care a și fost denumit *deceniul galben* (the yellow nineties), căci, așa cum afirma Max Beerbohm, „Londra a devenit galbenă peste noapte”¹⁶. Alături de alte publicații europene contemporane (*Van Nu en Straks*, 1892, din Olanda, *Pan*, 1895, din Germania, *Ver Sacrum*, 1898, din Austria), *Yellow Book* a avut menirea de a „crea un climat estetic corespunzător în care noua dezvoltare a literaturii și artelor vizuale a contribuit la distilarea unei atitudini, a unui complex grafic și topografic distinct”¹⁷. Faima lui Beardsley sporește o dată cu publicarea desenelor în această revistă, iar Arthur Symons scria despre „dorința lui de a-și umple puținii ani de activitate cu eoul imediat al unei mari notorietăți”¹⁸. În același timp devine, grație situației financiare ce se îmbunătățise considerabil, sociabil în sens victorian, adunând în casa elegantă din Pimlico, pe care o împărțea cu sora sa Mabel, personalitățile celebre ale grupului de esteți de la *Yellow Book*, la care se adăuga și Oscar Wilde. • Își cultiva stilul unui dandy causeur, distant și ironic; lui i se putea aplica ceea ce afirmase Lister despre Brummell, părintele dandysmului, „nici frumos, nici urât, dar avea în toată ființa sa o expresie de finețe și de ironie concentrată, iar în ochi o incredibilă putere de pătrundere”¹⁹. / Făcându-și un titlu de glorie din a-și sfida și scandaliza contemporanii, Beardsley este consacrat de ziarele epocii ca decadent, discipol al răului, întruchipare a unui straniu vis din Huysmans.

Perioada cuprinzând anii 1894 – 1895 reprezintă apogeul său în lumea londoneză, reflectată în desenele *Doamna Gold și suita ei*, *Wagnérites*, *Piesă nocturnă*, poeme plastice caracteristice deceniului zece, amintind de nocturna lui Whistler, asemenea versurilor lui Richard la Gallienne: „Londra, Londra, încântarea noastră, / Măreață floare nocturnă”. Această epocă sfârșește dramatic o dată cu procesul lui Oscar Wilde, iar falsa imagine prin care Beardsley era asociat cu acesta are ca urmare demiterea lui din funcția de redactor artistic la *Yellow*

Book și retragerea desenelor sale din numărul cinci al revistei. Șocul suferit de Beardsley se reflectă în atitudinea sa — voia să fie, după mărturisirea lui Arthur Symons, „un model de *decorum* moral”²⁰ — și, deopotrivă, în arta sa, ce va căpăta o dimensiune nouă, reflex al unei lumi imaginare, inspirate de universul secolului XVIII, de la Watteau la micii maestri, ai *vechiului regim*.

În ianuarie 1896 Leonard Smithers înființează revista *Savoy*, cu Arthur Symons ca redactor literar și Beardsley ca ilustrator. A fost singurul editor care, după procesul lui Wilde, a mai publicat cărți ale scriitorilor *fin de siècle*, alături de volume rare și cărți erotice. El îi va publica lui Beardsley, pe lângă desenele pentru revistă, ultimele opere: ilustrațiile la *Răpirea buclei* de Pope (1896), *Lisistrata* de Aristofan (1896), *Domnișoara de Maupin* de Gautier (1898) și *Volpone* de Ben Jonson (1898), la care se adaugă cele două volume cuprinzând câte o culegere de cincizeci de desene: primul volum, *A Book of Fifty Drawings*, cu un studiu datorat lui Aymer Vallance, apărut în 1897, și cel de al doilea, *The Second Book of Fifty Drawings*, însoțit de o prefață a editorului și publicat postum în 1899.

Dacă *Yellow Book* era mai cunoscută și s-a bucurat, în epocă, de o mai mare notorietate, colaborarea cu revista *Savoy* a fost mai fructuoasă pentru Beardsley, aceasta din urmă publicându-i un număr mult mai mare de desene. Numărul inaugural îi consacră un articol, semnat de Symons, *Dieppe: 1895*, ilustrat de desenul *Baigneurs* în amintirea verii petrecute de cei doi în Franța, pe când pregăteau revista. Graficianul este descris ca un „artist de o bizarkerie proaspătă și tulburătoare ... de o strălucire febrilă și o sfidare băiețească ... cu o vitalitate intensă și șubredă ... cât era de amuzant și neobișnuit”²¹.

Ultimii ani ai creației sale sînt marcați de preluarea valorilor neoclasice, în ciuda exagerărilor rococo din *Răpirea buclei* și a elementelor grotesc-erotice din *Lisistrata*. La sfîrșitul vieții se pregătea să lucreze cu Smithers la o nouă revistă, sugestiv intitulată *Peacock* (*Păunul*), care ar fi avut menirea de a „ataca cu vehemență stilul medieval al lui Burne-Jones și Morris și de a instaura normele secolelor XVII și XVIII privind realizarea unei picturi”²².

În martie 1897 Beardsley se convertește la catolicism sub influența lui Marc André Raffalovich, care i-a fost prieten apropiat și l-a sprijinit financiar după dezastrul de la *Yellow Book* și discreditarea în ochii publicului a grupului de esteti. Boala îl silește să părăsească Anglia și să se stabilească la Menton în sudul Franței, unde moare în 1898, lucrînd pînă în ultima clipă a vieții sale.

Cei șase ani de activitate artistică ai lui Beardsley însumează un volum imens de muncă, concretizat într-o operă ce evoluează stilistic, transformîndu-se de la o etapă la alta, de la o lucrare la alta chiar și dezvăluind pe de o parte interferențele

formale ale sfârșitului de veac, iar pe de altă muzeul imaginar al artistului, de la Grecia antică, maestrii italieni ai Renașterii, până la rococoul francez și la neoclasicism. Autodidact ca formație, Beardsley are vocația culturii eclectice, a asimilărilor multiple ce se transfigurează în propriul său univers. Deși cuprinde o perioadă atât de limitată în timp, creația sa poate fi împărțită, cu o rigoare aproape scolastică, în trei etape distincte: prima — 1892—1894 — cuprinzând *Moartea regelui Arthur*, ilustrațiile la *Bon-Mots* și încheindu-se cu *Salomeea*, cea de a doua — 1894—1895 — legată de *Yellow Book*, și cea de a treia, cea mai prolifică, — 1896—1898 — a ilustrațiilor publicate la *Savoy* și a operelor târzii, incluzând și încercările sale literare. Căci această *personalitate-orhidee*, cum a numit-o Oscar Wilde²³, „nu avea numai intuiția artei sale, ci a tuturor artelor și meșteșugurilor...”²⁴.

• Ilustrațiile la *Moartea regelui Arthur* reprezintă prima lucrare de mare amploare a lui Beardsley, semnificativă atât pentru virtuozitatea debutantului, dar, mai ales, pentru evoluția rapidă și sigură a stilului său. / John Dent încerca, la începutul deceniului zece al veacului trecut, să relanseze editura Kelmscott Press publicând cărți ilustrate într-o manieră modernă, prin reproducere mecanică²⁵, diferită de xilogravurile lui William Morris. • Subiectul ales însă, viața legendară a regelui Arthur, publicată de Sir Thomas Malory în secolul XV, demonstrează legătura cu tradiția preraphaelită a cultului pentru Evul Mediu / (în vara anului 1857 pictorii confreriei încercaseră să redea în frescă zece scene cu același subiect). Alegându-l pe Beardsley pentru a-l ilustra pe Malory, John Dent îi cere mai întâi un desen de probă, realizat de acesta în toamna anului 1892 și intitulat *Cucerirea Sfântului Graal*, care va fi publicat în primul număr al revistei *Studio*. Lucrarea este interesantă pentru reminiscențele de iluzionism și tehnică a laviului, care au determinat reproducerea ei prin procedeul fotogravurii; stilistic este eclectică, reflectând, în afară de modelul preraphaelit al lui Burne-Jones, influența lui Pollaiuolo și Crivelli. • *Regele Arthur vede monstrul adulmecând*, datînd din martie 1893, este cel mai minuțios elaborat desen în stilul *hair-line*, caracteristic acestei prime perioade și foarte asemănător ilustrației la *Siegfried*. Profuziunea de elemente ce populează peisajul, monstrul întruchipat sub masca unui dragon japonez cu coadă de păun, trădînd influențe whistleriene, minuția cu care este redat castelul din partea superioară a imaginii, toate par să ilustreze eclectismul inspirației lui Beardsley și să îndreptățească observația lui Joseph Pennell că „este aproape imposibil să spui care poate fi stilul său”, căci se inspiră „din toate școlile”²⁶.

Deși voluminosul corp de ilustrații (cuprinzând douăzeci de imagini în plină pagină, o sută de desene în text și trei sute cincizeci de inițiale) debutează sub influența marcantă a lui Burne-Jones, el va ajunge în final să parodieze stilul goticizant al prerafaeliților. • Aflînd că William Morris era iritat de ceea ce considera frivolitatea desenelor sale și totodată de îndrăzneala de a fi scos o carte în maniera sa, Beardsley va replica prompt, cu îndrăzneala-i caracteristică: „În timp ce opera lui (Morris, n.n.) este o simplă imitație a vechilor maestri, a mea este proaspătă și originală”²⁷. / Același lucru este remarcat și în articolul *Le livre illustré et l'étranger* apărut în revista franceză *Le livre et l'image*, care reproduce desenul pentru frontonul paginii de titlu, caracterizîndu-l pe Beardsley drept un amestec de germanism și japonism, / în comparație cu Granville-Fell, mai atașat tradiției prerafaelite de tipul lui Walter Crane: „Primul, mai complex, amestec de germanism și japonism, cel de al doilea continuînd mai fidel *cranismul*”²⁸.

• Dacă ilustrația în plină pagină *Merlin și Nimue* (cap. I, cartea IV) trădează încă în figura lui Merlin influența lui Burne-Jones, asociată cu cea a xilogravurilor renascentiste timpurii, chipul regelui Arthur din ilustrația în plină pagină *Arthur și mantaua stranie*, asemenea profilului pentru începutul capitolului V (cartea V), conturează personajul tipic iconografiei lui Beardsley, cu liniile feței fine, rafinate, efeminate aproape, și cu părul în bucle grele, complicat desenate — element prerafaelit transformat în sensul unui decorativism extrem al curbilor. / Ilustrația în plină pagină *Cele patru regine l-au găsit pe Lancelot dormind* (cap. I, cartea VI), încadrată de un chenar cu vrejuri și *entrelacs*, este interesantă prin stilizarea siluetelor în contururi sumare și precise, expresia figurilor — amestec de afectare și suavitate — și tratarea peisajului ca într-o stampă japoneză / (în simetria exagerată a copacilor și fîntinii), dar și cu ciudate reminiscențe de *jardin clos* (în desenul minuțios, cultivînd un sens artificial, al florilor ce dau atmosfera de spațiu ireal). Ilustrația pentru capitolul V, cartea VI, este singulară prin naturalismul figurii ce pare să trădeze experiența studiului de nud dobîndită la școala de arte din Westminster. Imaginea cu care începe capitolul XIX, cartea IV, reprezentînd o femeie cîntînd la violoncel, este un exemplu timpuriu pentru tehnica desenului cu forme reciproce în alb-negru care, inițial de influență whistleriană, va ajunge la o virtuozitate și o expresivitate formală tipice lui Beardsley. Astfel ilustrația capitolului XIV, cartea VI, alternează desenul alb pe fond negru în partea stîngă cu desenul negru pe fond alb în partea dreaptă, în care fundalul negru delimitează părul personajului a cărui expresie este japonizantă. În ilustrația în plină pagină înfățișîndu-l pe *Sir Lancelot și vrăjitoarea Hellawes* (cap. XV, cartea VI) peisajul este redat în

alternanța desenului alb pe fond negru în partea inferioară a compoziției, cu liniile negre, pur decorative, figurînd dealuri și copaci pe fondul alb al fundalului, ce este astfel investit cu iluzia spațialității.

• Imaginea în plină pagină *Frumoasa Isolda îngrijindu-l pe Tristan* (cap. IX, cartea VIII) demonstrează o influență puternică japonizantă în liniile simple, drepte ale draperiilor și ale patului și în masa mare, compactă, neagră figurînd silueta Isoldei. Expresivitatea celor două personaje nu este redată de chipurile, vag asemănătoare, ci de siluetele contrastante și de tratarea diferită a părului în linii curbe, perfect paralele la Isolda și într-o pată neagră la Tristan. Motivul luminării, desfășurat pe toată lungimea imaginii, prefigurează un leitmotiv al iconografiei lui Beardsley, ce va deveni emblema artistului. Ilustrația în dublă pagină pentru capitolul IV, cartea XII, înfățișează un curios amestec de costume victoriene și de inspirație japonizantă, demonstrînd nonșalanța cu care Beardsley amesteca epocile și stilurile/Desenele pentru capitolul XIX, cartea VIII, și pentru capitolul XIV, cartea VII, ilustrează tipul longilin, adolescentin, caracteristic pentru Beardsley, mergînd pînă la fizionomia ambiguă a tînărului din cel de al doilea desen.

Ilustrația în plină pagină reprezentînd-o pe *Isolda seriindu-i lui Tristan* (cap. X, cartea IX) este semnificativă pentru cultura de muzeu a lui Beardsley, dovedind aici influența puternică a gravurii lui Dürer, *Sf. Ieronim în atelierul său*. Expresia figurii e însă modernă, așa cum costumul, mișcarea și atitudinea figurii feminine din desenul capitolului XXXIX, cartea IX, pare o curioasă anticipare a sintaxelor de reprezentare ale secolului XX.

• Compoziția pe dublă pagină *Un diavol sub chipul unei femei îl ispitește pe Sir Bors* (cap. XII, cartea XVI), încadrată de un chenar cu vrejuri și volute, prezintă toate elementele cîștigate pînă acum de iconografia artistului: minuția decorului în desenul armurii și a faldurilor excesive ale costumului lui Sir Bors, expresivitatea afectată a figurilor feminine, ușor caricate, alternanța contrastantă a coafurilor albe și negre, peisajul medievizant, stilizarea artificială a florilor și copacilor. O altă imagine în plină pagină, care îl înfățișează pe *Sir Belvidere aruncînd spada lui Excalibur în apă* (cap. V, cartea XII), demonstrează distanța stilistică față de primul desen realizat pentru această carte: în masa neagră a fondului delimitînd apa, desenată în stil extrem-oriental, în linii paralele, și în decorativismul geometric al costumului redat prin alternanța de linii drepte și curbe se constituie elementele stilului *thick-line*, tipic acestei faze tîrzii a ilustrării *Morții regelui Arthur*/Desenul ce o reprezintă pe *Regina Guenevar călugărindu-se* (cap. IX, cartea XXI) anticipează prin masa neagră a rochiei ce domină imaginea „misterioasa masă neagră ce va constitui mai tîrziu o trăsătură a stilului lui Beardsley”²⁰. Ilustrația în plină

pagină *Cum a bătut Tristan licoarea dragostei* (cap. XXIV, cartea VIII) are un suflu wagnerian în solemnitatea alegră a siluetelor și pozițiilor. Pe de altă parte însă simplificarea japonizantă a spațiului, stilizarea conturului și a florilor de pe costumul Isoldei prefigurează *Rochia cu păuni* din *Salomeea*, așa cum capul din desenul începutului de capitol IX, cartea XVI, amintește de capul Sfintului Ioan Botezătorul și este probabil că aceste ilustrații târzii sînt contemporane cu compozițiile pentru Wilde.

Desenul în dublă pagină *Frumoasa Isolda în grădina veselă* (cap. LII, cartea X) anticipează prin magnificența decorativă a rochiei ce se detașează pe fondul negru al peisajului figurat cu un minim de mijloace, tot în spiritul unui *jardin clos*, stilul *dix-huitième* din creația târzie a lui Beardsley, reușind să refacă, asemenea ilustrației înfățișînd-o pe *Regina Guenevar călărînd* (dublă pagină, cap. I, cartea XIX), iluzia legendei medievale în imagini feerice. Pe de altă parte însă Beardsley ne aduce în contemporaneitatea sa prin grotescul figurilor, ca în desenul pentru capitolul IX, cartea XVIII, ce parcă prefigurează caricatura lui Wilde din *Salomeea*.

Trăsătura unificatoare a ilustrațiilor la *Moartea regelui Arthur* constă în sensul decorativ predominant al imaginii, relevat în chenarele cu flori sau fructe, în vrejuri și *entrelacs*-uri, în stilizarea elementelor de peisaj — apă, copaci —, în tratarea costumelor și a părului. Pornind de la influențele preraphaelite, de la gravura medievală și renascentistă, asimilînd lecția stampej japoneze și pe cea a graficii rococoului francez, Beardsley și-a conturat „în cel mai scurt timp un stil matur”³⁰, ce se va desăvîrși cu o uluitoare perfecțiune în ilustrațiile la *Salomeea*.

Inspirîndu-se dintr-un episod al dramei lui Oscar Wilde, Beardsley realizase încă din 1893 desenul *J'ai baisé ta bouche Jokanaan*, publicat în același an în numărul inaugural al revistei *Studio*. Imaginea crinilor izvorînd din sîngele lui Ioan Botezătorul a șocat publicul acelei epoci, constituind astfel un prim exemplu de marcat senzaționalism în creația artistului. Ea reprezintă totodată, așa cum remarca Brian Reade, capacitatea de compulsare în intenția de a converti episodul biblic într-un fel de comedie macabră prin stilizare³¹. Impresionat de acest desen, Oscar Wilde îi trimite lui Beardsley un exemplar din ediția franceză a *Salomeei*, iar Robert Ross, care le facilitase întîlnirea, îl convinge pe dramaturg de interesul pe care ilustrațiile l-ar putea conferi ediției engleze, sugestie preluată de altfel și de către editorii John Lane și Elkin Mathews.

În istoria artelor *Salomeea* a reprezentat un subiect generos de inspirație, episodul biblic al Irodiadei transformîndu-se, căpătînd mereu alte dimensiuni, prin influența reciprocă dintre literatură, plastică și muzică. Astfel simbolismul reia legenda, Mallarmé compune poemul *Irodiada*, Gustave Moreau și Regnault

pictează chipul Salomeei, inspirându-l la rîndul lor pe Oscar Wilde, care scrie, în anii 1891 – 1892, în limba franceză, drama într-un act *Salomeea*. Asemenea eroului din *A rebours*³² – cu care-și mărturisea afinitatea: „Mă asemăn cu Des Esseintes” –, el căuta o Salomee adevărată, nealterată de trecerea timpului. Așa cum afirma Hugo Daffner, „vechea temă biblică este investită cu măiestrie modernă”³³. Subiectul este împrumutat din Evanghelia lui Marcu, dar piesa lui Wilde transferă centrul acțiunii în jurul Salomeei, care devine un personaj cu obsesii morbide și un farmec straniu ce se îmbină cu arhaismul căutat al tonului. Textul este remarcabil prin concizia și forța dramatică, tablourile se succed într-un ritm alert, oferind sugestive imagini orientale, de o structură inedită prin puterea metaforei poetice. Robert Ross afirma că este „cea mai puternică și perfectă dramă a lui Wilde”³⁴, în timp ce Frank Harris considera că este doar „une œuvre d'essai”, produs al admirației lui Wilde pentru Flaubert (*Irodiada*) și Maeterlinck (*Șapte prințese*³⁵). Publicată în 1893, piesa se joacă la Paris la Théâtre de l'Œuvre în 1896, marcînd un adevărat triumf, dar Londra interzice spectacolul. Richard Strauss compune opera *Salomeea*, pe un libret de Lochmann după Wilde, care va fi reprezentată la Dresda în 1902 și la Paris în 1907. Traducerea în limba engleză a piesei, datorată lordului Alfred Douglas, este publicată în 1894 la Londra, ilustrată cu zece desene de Beardsley și reproduse de Carl Hentschel. Cîteva desene fuseseră cenzurate de editor și, așa cum artistul îi scria unui prieten la sfîrșitul anului 1893, „am renunțat la trei dintre ilustrații și le-am înlocuit cu altele noi, frumoase dar irelevante”³⁶.

Imediat după publicare, criticii și-au exprimat protestul, relațiile dintre cei doi artiști devenind încordate. Beardsley, care îi oferise lui Wilde o versiune în limba engleză a piesei, respinsă în favoarea celei semnate de Alfred Douglas, nu-și putea reprimă detașarea ironică și tendința de parodiare a textului, deși acesta i-a exaltat imaginația într-un mod fericit, cum puține altele au făcut-o. Ilustrațiile sale ofereau lectorului obișnuit un plus de insolit, subliniind atmosfera particulară a dramei. În mod bizar, Oscar Wilde nu a apreciat aceste desene, iar după mărturia lui Frank Harris „le-a detestat totdeauna ... antipatia răsfrîngîndu-se și asupra artistului”³⁷. Pe de altă parte însă, Wilde recunoștea talentul artistic și literar al lui Beardsley, afirmînd că opera lui „are strălucirea crepusculului ... surescită subconștientul, ... este crudă” și tot el face extrem de subtilă observație: „dacă Baudelaire și-a numit poemele *Florile răului*, desenele lui Beardsley s-ar putea numi *Florile păcatului*”³⁸. Afecta însă aere protectoare față de tînărul grafician, laudele sale fiind adesea absurde, ceea ce justifică iritarea caustică a acestuia din urmă cînd îl numea *saltimbanc*. Influențat profund de personalitatea lui Wilde, în al cărui anturaj spiritual se afirmase fulgerător, Beardsley îl va

marca la rîndul său pe scriitor prin dispreţul afişat faţă de public şi critică, prin îndrăzneala şi siguranţa artistică, prin trăsăturile fascinante ce îl singularizau ca tip de creator.

• O ediţie completă a ilustraţiilor lui Beardsley la *Salomeea* va fi publicată abia în 1907 la Londra de către John Lane/Un exemplar din aceasta se află la Bucureşti, în colecţia Alexandrei Sturza, şi este numerotat pe pagina de titlu cu numărul 34 din seria de 100 (numărul este scris cu tuş negru şi însoţit de semnătura lui Will A. Bradley). • Cele şaptesprezece ilustraţii sînt reproduceri fotomecanice pe hîrtie japoneză, realizate după desenele originale./Proiectul de copertă nu a fost utilizat în ediţia din 1894, dar este reprodus în planşa numărul 3 din mapă. • Compoziţia este sugestivă pentru estetica tîrzie a sfîrşitului de veac, prin serpentinele formate de cozi de păun stilizate pe fondul de influenţă japoneză./ Ilustraţiile pentru pagina de titlu şi lista de imagini prezintă un tip de esenţializare formală care elimină elementele naturaliste şi adîncimea spaţială în favoarea liniei şi suprafeţelor. În desenele sale destinate reproducerii fotomecanice, Beardsley a ştiut să speculeze limitele impuse de această tehnică la contururi, transformîndu-le într-un mijloc specific de expresie, prefigurînd astfel dezideratele exprimate mai tîrziu de Walter Crane, Pissarro şi Rickets, care condamnau transpunerile realiste, favorizate de practicarea reportului fotografic.

Femeia la lumina lunii, prima ilustraţie a mapei, este corespondentul plastic al metaforei lui Wilde „*Salomeea*, umbra unui trandafir alb într-o oglindă de argint”³⁹ şi figurează primul tablou al piesei — apariţia Salomeei în peisajul selenar. *Rochia cu păuni* înfăţişează una din libertăţile pe care şi le permite Beardsley faţă de text, înveşmîntînd prinţesa semită din secolul I î.e.n. într-un kimono japonez. Compoziţia şi stilul acestei imagini poartă amprenta lui Utamaro şi a stampeii japoneze în general, în dispunerea asimetrică a maselor, în abolirea umbrei şi a perspectivei. Influenţa este însă indirectă şi mediată de Whistler, a cărui *Cameră a păunilor* Beardsley o văzuse încă din 1891. În schiţele sale Whistler transforma păunul într-un element pur decorativ, prin inversarea desenului şi a fondului. Beardsley dezvoltă această metodă de alternanţe, preia dispunerile asimetrice, contrastul dintre suprafeţele libere, albe sau negre, şi cele supraîncărcate de mici ornamente. Chiar maniera punctată, la care a contribuit şi contactul său cu manuscrisele celtice şi irlandeze, fusese prefigurată de Whistler, pe care în această epocă Beardsley îl admira fără rezerve, imitîndu-i îmbrăcămintea de dandy şi maniera de a semna cu o emblemă (la el aceasta este reprezentată de trei lumînări aprinse stilizate).

Ilustraţia a şasea, *Mantaua neagră*, nu figurează o scenă a piesei: reprezentînd o femeie îmbrăcată după moda din anii 1890, dar în maniera în care sînt redată

actrițele în gravura japoneză, ea a înlocuit, în ediția din 1894, ilustrația *Întâlnirea dintre Salomeea și Ioan Botezătorul*. Este o compoziție pur decorativă. *Plângerea platonicească* înfățișează, folosind drept suport compozițional scena biblică a *plîngerii*, suferința pajului lui Irod în fața trupului neînsuflețit al tînărului căpitan sirian care, orbit de pasiunea pentru Salomeea, se sinucide cînd descoperă iubirea ei pentru Ioan. Ironie, Beardsley împrumută figurii selenare chipul lui Oscar Wilde, înfățișat și în frontispiciul paginii de titlu. Desenul *Salomeea cu Sf. Ioan* nu a fost reprodus în 1894, deși reprezintă una dintre cele mai sugestive ilustrații, în care fiecare element contribuie la redarea tensiunii dintre cele două personaje și, implicit, a conflictului dramatic: confruntarea Salomeei cu Ioan, în care acesta respinge pe fiica Tetrarhului. Contrastul formal de alb și negru este dublat de cel al motivului ilustrat pe de o parte în profuziunea ornamentală a Salomeei și pe de alta în severitatea liniilor conturînd trupul sfîntului. *Intrarea Irodiadei* are ca element insolit figura lui Wilde — în colțul din dreapta al imaginii — purtînd boneta cu cap de bufniță a vechilor magi; cu mîna dreaptă prezintă scena, iar în stînga ține caduceul de medic compulsat cu cîrja episcopală și un exemplar din propria operă în chip de Evanghelie, cu care predica „conservarea simțurilor cu ajutorul sufletului și a sufletului cu ajutorul simțurilor”⁴⁰. De data aceasta Beardsley comentează ironic estetica dramaturgului. Celelalte trei figuri reprezintă tipuri caracteristice mitologiei sale: monstrul hidrocefal, femeia fatală de o frumusețe morbidă și figura incertă, adolescentină, a lui Pierrot cu care autorul însuși se identifică. *Ochii lui Irod* — planșă readucînd chipul lui Wilde sub masca Tetrarhului — reia repertoriul ornamental al ilustrațiilor: trandafirul stilizat geometric, crinul, păunul. Desenul următor, *Dansul*, esențializează unul din momentele cheie ale dramei, într-o atmosferă grotescă. Wilde însuși prefigurase această imagine cînd îi scria lui Beardsley în dedicația volumului francez: „Pentru Aubrey, singurul artist care știe, în afară de mine, ce înseamnă dansul celor șapte văluri”⁴¹. Poetul și graficianul se identifică în atmosfera exaltată a metaforelor prețioase și detaliilor ornamentale. Planșa XII prezintă *Toaleta Salomeei* în versiunea primei ediții: eroina este o pariziană îmbrăcată în haină de seară de *haute-couture*, pe masa căreia — o mobilă în stilul lui Godwin — se află volume de Sade, Laclos, Zola. Lucrarea, nepublicată în ediția din 1894, este remarcabilă prin esențializarea conturului delimitînd trupul Salomeei. În 1903 Arthur Symons scria că Beardsley înfățișează femeia fără legătură cu lumea, într-o descompunere abstractă, spiritualizată, legată de forma frumoasă⁴². *Răsplata dansului* — planșa XIV — traduce exact textul lui Wilde: „un braț negru uriaș, brațul călăului, se întinde din cisternă, ținînd pe o tavă de argint capul lui Ioan”⁴³. În ilustrația următoare, Salomeea, în genunchi, ține în mîini capul sfîntului ce

și-a recăpătat trăsăturile pure, iar șuvoiul de sînge s-a transformat într-un izvor din care răsar florile de crin, simbol al inocenței sale. Această planșă, intitulată *Punctul culminant*, este o formă simplificată a desenului din 1893, marcînd evoluția stilistică a lui Beardsley. *Salomeea pe canapea* sau *Maîtresse d'orchestre* este a doua imagine fără legătură cu piesa lui Wilde, reluînd o scenă grotescă din *Bon-Mots* și reprezentînd influența maximă a stilizării stampej japoneze; nu a fost reprodusă în prima ediție. Ultima planșă, *Cul de lampe*, înfățișează, parodiînd tema biblică a *Punerii în mormînt*, trupul mort al Salomeei susținut de monstrul hidrocefal și de o figură mascată.

Ilustrațiile lui Beardsley sînt realizate cu un minimum de mijloace plastice: contrastele de alb cu negru, stricta bidimensionalitate, lipsită de spațiu, plasticitate, lumină sau anatomie. Ele corespund idealului simbolist exprimat de Reynaud în *Le Décadent* din 1 iulie 1888: „Poetul, renunțînd la copia lumii exterioare, va crea forme estetice degajînd esențialul din elementele oferite de natură”⁴⁴. Asemenea lui Baudelaire, Beardsley deținea tehnica magică de a transforma lucrurile respingătoare într-o frumusețe fascinantă, respectînd norma supremă a esteticii lui Wilde, conform căreia artistul este creator de lucruri frumoase. În același timp, însă, deformîndu-și contemporanii, îmbrăcîndu-i *à l'antique*, dar păstrîndu-le gesturile, Beardsley satirizează o epocă fără convingeri proprii⁴⁵, deosebindu-se prin aceasta de Wilde a cărui *Salomee* rămînea o prințesă legendară. De altfel dramaturgul, iritat poate de reprezentările ironice ale propriului său chip, prezent în ilustrațiile piesei, respingea caracterul lor, afirmînd că „sînt prea japoneze, în timp ce drama mea e bizantină”⁴⁶.

• Următoarea operă importantă a creației lui Beardsley o constituie ilustrațiile la *Răpirea buclei* de Alexander Pope, publicată de Leonard Smithers în mai 1896. Deși despărțită doar de doi ani de apariția *Salomeei*, ea reprezintă stilul tîrziu al graficianului, expurgat de elementele ce-l atașau *Art Nouveau*-ului. Unanim prețuită de critică la confluența celor două veacuri, ea l-a impus pe Beardsley ca desăvîrșit decorator grație manierei excesiv ornamentale desfășurate în lucrarea lipsită de orice comentariu ironic, în acord cu substanța poetică, despre care artistul însuși afirma că „frapează prin perfecta armonie a cuvintelor, înainte de a percepe sensul lor”⁴⁷. Cele cinci cînturi ale poemului eroicomic de Pope sînt *brodate* — după cum anunță titlul volumului — cu nouă desene, avertizînd cititorul că nu sînt ilustrații literale, ci mai degrabă comentarii grafice pe marginea textului.

Dacă desenul pentru copertă este remarcabil prin simplitatea formală, redusă la jocul de linii de grosimi diferite și inegal distanțate, celelalte imagini desfășoară într-o manieră nouă, cu hașuri și linii punctate, un sens al spațiului și volumelor ce le transformă în adevărate „drame picturale”⁴⁸. • *Visul* introduce privitorul în

atmosfera specifică poemului printr-un repertoriu eclectic de forme decorative, reunind păunul, trandafirul, cu medalioane în stil Ludovic XVI, iar costumul, asemenea tuturor celorlalte din restul ilustrațiilor, este o compulație rită de cele asimetrice cultivate de Beardsley sub influența stampej japoneze, „absurda drăgălășenie a unei lucrări «d'un petit maître de l'ancien régime»”⁴⁹. • *Toaleta, Rugăciunea baronului, Barca, Răpirea buclei, Bătălia dintre Les Beaux și Les Belles* ilustrează diferite episoade ale poemului, subliniindu-le frivolitatea în compoziții decorative, de spirit rococo, realizate însă în forme compulsate, lipsite de acuratețe în detaliile de mobilier și costum. Linia, dreaptă sau curbă, joacă și aici un rol preponderent slujind însă volumetriei și redând adâncimea spațială în carelajul solului sau elementele de peisaj din fundal./

Pivnița melancoliei se individualizează în ansamblul desenelor printr-o iconografie ciudată, reunind chipuri grotești, caricate, cu monștri, pitici și fetuși. Jocul de linii direcționează compoziția într-o aglomerare ce dă senzația de *horror vacui*, iar ambiguitatea figurilor ornamentale ce par a se însufleți — element preluat din pictura rococoului francez — accentuează caracterul insolit al imaginii. Desenele la *Răpirea buclei* sînt capodopere ale stilului tîrziu, ilustrat aici în aspirația lui Beardsley către „modelele prielnice ale secolului XVIII”⁵⁰. Jacques Émile Blanche, care îl va întîlni la Paris în 1897, afirma că era dominat de pasiunea pentru literatura și arta franceză ale veacului XVIII⁵¹.

Tot în 1896 Beardsley ilustrează *Lisistrata* lui Aristofan, tradusă de Samuel Smith și publicată într-un tiraj redus de Leonard Smithers. Cele opt desene reînvie, în contururile ferme și sigure ale siluetelor detașate pe fondul alb al hîrtiei, lecția picturii de pe vasele grecești studiate de artist la British Museum în 1894. Desăvîrșirea desenului slujește spiritul grotesc exacerbat de imaginația manifest-libertină în elementele erotice ale imaginilor, demonstrînd totodată disponibilitatea satirică a autorului. Deși le considera „într-un fel cel mai bun lucru pe care l-am făcut vreodată”, Beardsley le-a repudiat după convertirea la catolicism, scriindu-i lui Smithers „să distrugă toate copiile la *Lisistrata* și desenele necuviincioase”⁵².

În ultimul an al vieții Beardsley ilustrează *Domnișoara de Maupin* cu șase desene reproduse prin fotogravură și publicate de Smithers. Stilistic se diferențiază de tot ceea ce realizase pînă atunci, renunțînd la linearitate și cultivînd valorația tonurilor într-o subtilă tehnică a laviului. *D'Albert în căutarea idealurilor sale* ilustrează, în finețea trăsăturilor combinată cu exagerarea ambiguă și de o nuanță ironică a volumelor siluetei, tema travestiului tipică romanului. *Doamna cu trandafirul* și *Doamna cu maimușa* impun un nou tip feminin în iconografia lui Beardsley, caracterizat prin volumele masive sugerînd corpolența și trăsăturile

accentuate ale figurii cu ochi mari și gura cărnoasă, redând parcă romantismul senzual al textului. *Doamna la masa de toaletă*, despre care Brian Reade afirma că are spiritul, dar nu și maniera lui Longhi⁵³, reprezintă cea mai complicată compoziție redată în contraste: dintre realismul clădirilor din fundal și cele două figuri feminine din prim-plan, dintre pata albă a mesei și volumele negre ale oglinzii și scaunului, dintre unghiurile diferite ale perspectivei (alternativ plonjantă și montantă).

Ultima lucrare a lui Beardsley o constituie ilustrația pentru *Volpone* de Ben Jonson (cinci viniete, proiectul de copertă și frontispiciul paginii de titlu), publicate de Smithers cu un eseu critic de Vincent O'Sullivan și cu un text encomiastic despre artist de Robert Ross. Imaginea înfățișându-l pe *Volpone* adorându-și comoara, concepută inițial ca prospect al cărții, reia virtuozitatea liniei ce desenează volumele în hașuri de diferite tonalități, delimitând masa albă a siluetei trasate în contururi sumare. Vinietele au ca element specific valorația tonului; cea înfățișând un elefant cu inițiala „V” este o compoziție echilibrată; în desenul inițialei „S” curbele literei se repetă în silueta păsării, formînd un contrast marcant cu masa statică a clădirii; sculpturalitatea personajelor din vinieta literei „M” reprezintă un element inedit al stilului târziu, așa cum cel de al doilea desen pentru inițiala „V” se remarcă prin *sfumatto*-ul peisajului dominat de figura zeului Pan, ce pare preluată din grotteschi de tradiție postrenascentistă. Acuratețea acestor ilustrații, datorată asimilării unor elemente specifice gravurii de secol XVII, reprezintă „una din cele mai mari realizări ale caligrafiei în istoria artelor”⁵⁴ și totodată dovada capacității uimitoare a lui Beardsley de a-și schimba, în chiar momentele tragice ale sfîrșitului, maniera, dîndu-i un sens nou și o forță autentică; lucru de care artistul însuși era conștient atunci cînd afirma că „sînt fermecătoare și strălucitoare”⁵⁵.

Dacă analiza principalelor opere ale lui Aubrey Beardsley este relevantă pentru evoluția stilului, enumerarea lucrărilor dispartate, publicate în marea lor majoritate de revistele *Yellow Book* și *Savoy*, întregește în mod fericit universul său artistic, dezvăluindu-i iconografia, restrînsă la cîteva mari teme: subiectele literare, teatrale și muzicale, caricatura, autoportretul.

Ilustrația de carte ocupă, fără îndoială, un loc preponderent în economia operei lui Beardsley, literatura fiind pretextul și suportul ei permanent, iar subiectele alese, revelatoare pentru cultura, gustul și preferințele sale. Lecturile sale erau serioase și vaste, de la autorii antici la Dante, de la Racine și Molière la George Sand, Chateaubriand, Balzac, Dumas. Spre sfîrșitul vieții voia să traducă *Confesiunile* lui Rousseau și să scrie un eseu despre Laclos. Îi studiase în profunzime

pe Baudelaire, Gautier, Verlaine și Flaubert, mărturisindu-și astfel afinitățile electiv.

Un desen timpuriu, datînd probabil din 1890, îl figurează pe *Dante în exil*, într-un stil primitiv romantic ce amintește de William Blake. În 1893 Beardsley ilustrează, paralel cu *Moartea regelui Arthur, Vera Historia* de Lucian, tradusă de Francis Hickes și publicată într-un tiraj limitat de Lawrence Bullen în 1894. Într-o scrisoare din aceeași epocă își mărturisea preferința pentru textul antic, ilustrat „în întregime într-o nouă manieră” și considerînd desenele drept „cele mai extraordinare lucruri apărute vreodată într-o carte ca tehnică și concepție”⁵⁶. Din cele treizeci de ilustrații comandate de editor va realiza doar cinci, dintre care numai două au fost publicate, restul fiind respinse ca indecente. Desenul intitulat *Visele* — unul dintre cele editate — este realizat în stilul *hair-line*, în timp ce una din imaginile nepublicate — *Creaturile ciudate ale lui Lucian* — se apropie de ilustrațiile la *Salomeea* prin contururile precise și contrastul maselor. Iconografic, amîndouă prezintă o aglomerare de personaje ambigue și ființe fantastice monstruoase, textul antic avînd meritul de a fi descătușat elementul straniu, maladiv al imaginației lui Beardsley. În același registru al bizarului se înscriu două desene publicate de *Pall Mall Magazine* în 1893: primul ilustrează *Arta neagră* de James Mew, iar cel de-al doilea, *Sărutul lui Iuda*, „o legendă moldavă despre copiii lui Iuda care umblă prin lume să facă rău și te omoară cu un sărut”⁵⁷. Apogeul fantasticului morbid în creația lui Beardsley îl constituie compozițiile, de o maximă concizie a liniei, inspirate de E. A. Poe — *Crimele din Rue Morgue*, *Pisica neagră*, *Prăbușirea casei Usher* și *Masca morții roșii* —, care sugerează, într-un repertoriu de figuri devenit tipic pentru iconografia artistului (gnomul, masca, monstrul, Pierrot), atmosfera malefică a nuvelor.

Comentariul ironic pe marginea textului se vedește în ilustrația la *Educația sentimentală* a lui Flaubert (publicată în *Yellow Book*, 1894), în care contrastul formal subliniază diferitele calități ale cinismului celor două femei, și în chipul lui Balzac — din desenul pentru coperta volumului *Scene din viața pariziană* —, realizat ca o mască grotescă. Imaginea înfățișîndu-l pe *Contele Valmont*, din *Legăturile primejdioase* de Laclos, într-o siluetă masivă, cu o figură lată, devine simbolul violenței și al virilității.

Beardsley i-a ilustrat cu predilecție pe scriitorii grupului estetizant: John Davidson (frontispiciul la *Relatare completă despre minunata misiune a contelui Lavender*, un desen delicat, a cărui grație *fin de siècle* este departe de a reproduce umorul special al autorului), André Raffalovich (*Oglinda dragostei*, compoziție pentru frontispiciul unui volum de poeme *Firul și cărarea*, ilustrînd primul vers al primului poem, respinsă de editor datorită figurii hermafrodite), Walter Ruding

(frontispiciul la *Maternitate nefastă*, pentru care autorul însuși i-a pozat lui Beardsley; este cea mai evocatoare imagine în spirit *fin de siècle* prin detaliile de decor și costumul lui Pierrot), Ernest Dowson (ilustrația pentru fantezia într-un act *Pierrot al clipei*, inspirată de Watteau, în peisajul de grădină evocînd Versailles-ul, și figura lui Pierrot amintind de *Gilles*).

Beardsley și-a ilustrat propriile încercări literare. Cea mai importantă, *Povestea lui Venus și Tannhäuser*, roman romantic rămas neterminat, trebuia să apară, însoțită de douăzeci și patru de desene, în revista *Yellow Book*, dar după demiterea artistului acest proiect a fost abandonat, o dată cu ilustrațiile, din care realizase doar cinci: *Venus între doi zei*, două desene pentru frontispiciul paginii de titlu, *Venus și Intoarcerea lui Tannhäuser la Venusberg*. Romanul apare la Londra, într-o editură particulară, în 1907, iar o versiune cenzurată e publicată de revista *Savoy* în 1896, sub titlul *La poalele colinei*, împreună cu patru desene ilustrînd diferite momente ale narațiunii: *Abatele* (Tannhäuser devine aici abatele Fanfreluche) înfățișează sosirea eroului la Venusberg; *Toaleta* transpune fidel scena de budoar: „îmbrăcată într-un peignoir negru ... Elena (în loc de Venus) era așezată la masa de toaletă ... coaforul Cosmé îi îngrijea părul parfumat ... cele trei domnișoare favorite — Papelarde, Blanchemains și Loreyne — stăteau în spatele ei cu parfumurile și pudra în flacoane delicate și cutii grațioase ... Madame Marsuple, manichiurista și machiora obeză ... cu pielea zbîrcită ... un nas de papagal, obraji căzuți și o bărbie dublă ... își făcu intrarea cu pași mari și se așază lângă masa de toaletă”⁵⁸. *Purtătorii de fructe* ilustrează un fragment al ospățului, iar *Înălțarea Sfintei Rosa din Lima*, o amplă notă vădînd interesul crescînd al autorului — după convertirea la catolicism a lui Raffalovich și John Grey — pentru elementul baroc al bisericii catolice tîrzii. Spre deosebire de simplitatea și concizia formală a desenelor inițiale, concepute pentru *Yellow Book*, ilustrațiile din *Savoy* se înrudesesc stilistic cu cele pentru *Răpirea buclei* prin exuberanța decorativă a compoziției, corespondent plastic al atmosferei frivole de spirit *dix-huitième*. Personajul întruchipîndu-l pe Tannhäuser, numit și abatele Fanfreluche, sau Abbé Aubrey, cu care Beardsley se identifica, deși cu autoironie, este un dandy cu trăsături efeminate, iar universul romanului, în afara fragmentelor erotice cenzurate în *La poalele colinei*, se reduce la grațioase scene de toaletă, baie, descrieri de costume, coafuri și machiaje, de o excesivă prețiozitate. Autorul însuși se intitula — în dedicația adresată cardinalului Giulio Poldo Pezzoli⁵⁹ — „scriitor și pictor de lucruri mondene”.

Cele două desene ilustrînd poemul lui Beardsley: *Cei trei muzicieni* (publicat în 1896 în *Savoy*) au aceeași grație afectată și provocatoare; primul reproduce călătoria personajelor în pădure: „... soprana, într-o rochie ușoară de muselină

albă ... alături de un băiat zvelt și grațios, străduindu-se să îi câștige favorurile", iar cel de-al doilea, odihna: „fermecătoarea cîntăreață se odihnește ... grațiosul băiat e la picioarele ei măsurîndu-și curajul cu norocul ... Turistul aruncă o privire furioasă și, înroșindu-se precum ghidul său, se îndepărtează rugîndu-se pentru Franța"⁶⁰.

Balada bărbierului, ciudatul poem al lui Beardsley — istorisind povestea tristă a bărbierului Caroussel din Meridian Street, care, fascinat de mica prințesă „veselă și sălbatecă, asemeni florilor la răsărit de soare“, „dulce ca o melodie de Schumann"⁶¹, își pierde îndemînarea și o rănește, fiind condamnat la spînzurătoare — este transpus într-o imagine *fin de siècle*, cu o iconografie dedusă de Brian Reade din gravurile neoclasice ale Regenței⁶², de tipul celor ale lui Henry Moses. Scrierile lui Beardsley, extravagante exerciții literare admirate în epocă de Oscar Wilde, trădează „o lipsă absolută de tandrețe și emoție ... de filosofie sau morală“, slujind exclusiv Frumuseții și Formei⁶³.

Aubrey Beardsley a fost un actor *manqué*, fascinat toată viața de lumea teatrului, de spectacol și culise. Într-un album de familie aflăm un desen al Sarahei Bernhardt, datat din 1888, o simplă notație impresionistă. Revista institutului tehnic Blackburn îi reproduce litografic, în cel de-al doilea volum din 1891, compoziția — de inspirație shakespeariană — *Hamlet Patris Manem Sequitur*, realizată în stilul preraphaelit al lui Burne-Jones. Doi ani mai târziu, Beardsley îi înfățișează pe actorii Miss Terry și Henry Irving — în imagini caricaturizate — jucînd în drama *Becket* de Tennyson, prezentată la Lyceum Theatre din Londra. Tot din 1893 datează și primele desene ale faimoasei Réjane, un studiu atent după model realizat în cretă roșie, cerneală și creion, transpus apoi într-o tramă stilizată în contraste de alb și negru, iar un an mai târziu, într-o compoziție elaborat-decorativă figurînd-o pe actriță în rolul lui Madame Sans-Gêne, jucată la Gaiety Theatre. Portretul actriței Campbell — pe care Beardsley o cunoscuse prin intermediul lui Oscar Wilde — publicat în primul număr din *Yellow Book*, este mai mult o elegantă caricatură în excesiva simplificare a siluetei.

Desenul pentru frontispiciul pieselor lui John Davidson — volum tipărit de Elkin Mathews și John Lane la Londra, în 1894 — îi reprezintă pe Mabel Beardsley (care îmbrățișase cariera dramatică), Henry Harland, Oscar Wilde, Augustus Harris, Richard la Gallienne și dansatoarea Adeline Genée în pantomima *Scaramouche în Naxos*⁶⁴ (a cincea piesă din volum) în atmosfera *fin de siècle* a unei imagini ce îmbină ficțiunea cu realitatea. În aceeași perioadă Beardsley compune trei ilustrații pentru o piesă imaginară. *Balet comic cu marionete reprezentat de trupa Teatrului Imposibil*, reluînd repertoriul de figuri ciudate, ambigui, în reprezentarea orchestrei

de pitici și a personajelor costumate à la Longhi sau în moda ultimului deceniu al veacului trecut.

Desenul inspirat după *Don Juan* de Molière — *Don Juan, Sganarelle și Cerșetorul* — și reprodus de Savoy în 1894 este marcat de *Comedianții italieni* ai lui Watteau; Don Juan e figurat sub masca lui Pierrot într-o compoziție ale cărei contraste, tipic beardsleyene, stau sub semnul echilibrului.

Personalitatea lui Aubrey Beardsley se întregește fericit grație harului muzical ce se îmbină cu talentul artistic și veleitățile literare. Deși calitățile muzicale nu și-au aflat decît în copilărie o cale de afirmare, Beardsley a fost un meloman pasionat, care ar fi putut spune — alături de Oscar Wilde — că „muzica este cea mai desăvîrșită formă a artei” deoarece „nu-și trădează niciodată ultimul secret”⁶⁵. În iconografia operei sale, temele muzicale vădesc copleșitoarea influență wagneriană. Încă din 1891 realizează un desen stîngaci, figurîndu-l pe *Tannhäuser*, nelipsit totuși, în expresivitatea gestului cu mâinile întinse, de o oarecare forță dramatică. Ilustrația la *Amurgul zeilor* (1892) prezintă, în compoziția echilibrată a celor trei grupuri distincte de personaje, o calitate sculpturală a formelor, rar întîlnită la Beardsley.

În 1892, Londra găzduiește spectacole wagneriene la Covent Garden, a căror amintire este păstrată în desenele lui Beardsley înfățișînd-o pe Katarina Klafsky în rolul Isoldei și pe Max Alvary în Tristan și Tannhäuser. Numărul inaugural al revistei *Studio* reproduce una din cele mai sugestive lucrări, ilustrația, în stilul *hair-line*, la actul al doilea al operei *Siegfried*, remarcabilă prin finețea desenului, rafinamentul efeminat al figurii și ținutei eroului și aglomerarea elementelor decorative din prim-plan.

Una din compozițiile *negre* din perioada stilului matur, *Wagnérites* (publicată de *Yellow Book* în 1894 și apoi, în același an, în *Le Courrier Français*) înfățișează publicul unui spectacol cu opera *Tristan și Isolda* — așa cum ne avertizează programul figurat în partea dreaptă a imaginii; semnificația desenului rezidă în contrastul dintre tema operei preferate a lui Beardsley, iubirea idealizată, și măștile grotești din sală, sub care artistul își satirizează contemporanii.

În 1896 Beardsley concepea o serie de ilustrații — rămasă neterminată — la *Aurul Rinului* din care a realizat doar patru: *Wotan, Alberich și Loge*, reprezentînd un moment din cel de-al treilea tablou, „sălbatica activitate și metamorfozele lui Alberich, mișcările rapide ale lui Loge cu limbile de foc ridicîndu-se năprasnic în jurul lui”⁶⁶, *Wotan și Loge, Flosshilde, Alberich, și Erda, Erda*. Compozițiile flamboiante, descentrate, cu puternice contraste formale, sugerează „poezia extravagantă și monstruoasă a melodramei animate”⁶⁷ — cum o numea Beardsley

insuși în *La poalele colinei*, descriind extazul abatelui la auzul „celeia mai cutremurătoare opere din lume”⁶⁸ — și totodată forța legendei wagneriene transformate într-o adevărată cosmogonie, încărcată de simboluri.

În reprezentările teatrale și muzicale, Beardsley a creat o lume vaporosă, populată de figuri imponderabile, amintind parcă de cuvintele lui Goethe — dintr-un caiet de tinerețe — despre obiectul suprem al artei de a produce prin aparență iluzia unei realități superioare.

Înclinația lui Beardsley pentru caricatură s-a manifestat de timpuriu în schițele comice făcute la școală, printre care un admirabil portret al lui Paganini. Mai târziu, această trăsătură malițioasă și, uneori, caustică a firii sale — ce întregea de altfel strălucirea sa mondenă — se va dezvălui în caricaturile publicate în *The Pall Mall Budget* (1893); *Dezamăgirea lui Zola*, *Regina Victoria ca dansatoare de balet*, *Opiniile socialiste ale lui Walter Crane* sînt cîteva din puținele lucrări ale operei sale trădînd o satiră de nuanță socială.

Vinietele pentru *Bon-Mots*, editate de John Dent la Londra în 1893, reprezintă grotescul creației lui Beardsley, generat de o lume de obsesii liber dezlănțuite, intrupate în repertoriul de figuri imaginare, monstruoase.

Pasiunea artistului de a-și satiriza contemporanii este vădită în caricatura lui Whistler (nereprodusă în timpul vieții), înfățișat într-un desen în care influența japoneză este intenționat exagerată în dezechilibrul compozițional; *Femeia grasă*, portretul caustic al soției lui Whistler, publicat în *Today* din 1894, a scandalizat publicul epocii, iar William Rothenstein, căruia îi fusese dăruit, îl returnează cu rugămintea de a fi grabnic distrus.

Beardsley nu s-a cruțat nici pe sine în autoportretele sale, fie că este vorba de desenul purtînd inscripția *Par les Dieux Jumeaux Tous les Monstres ne Sont pas en Afrique*, în care se înfățișează, cu umor, bolnav și monstruos, sau de lucrarea *A Footnote*, figurîndu-l în chip de *Pan*, cu urechile grotesc mărite, sau, în sfîrșit, de efigia datînd din același an, 1896, înveșmîntată într-o haină Regency, ironizînd ținuta sa de dandy.

Aubrey Beardsley s-a impus în istoria artei cu o forță și o putere de convingere unice, exercitînd în timpul scurtei sale vieți și imediat după aceea o influență fără precedent. Desenele sale marchează dezvoltarea întregii grafici *Art Nouveau* (americanul Bradley, Școala din Glasgow, Secesiunea vieneză), arta germană, în special în ilustrația de carte (Paul Klee realiza cîteva gravuri în acest stil, în perioada 1904—1905), aflîndu-și ecoul pînă în decorul baletelor ruse, în schițele de costum ale lui Leon Bakst.

Aproape uitat în prima jumătate a secolului nostru, când critica și istoriografia de artă i-au reproșat „rafinamentele vieții de budoar, toaletelor rococo, cu pufuri parfumate și oglinzi de mină”⁶⁹, la care rezumau universul său artistic, asimilându-l unei perioade dezavuate — estetica decadentă —, Beardsley este redescoperit grație, în bună măsură, modei pentru *Art Nouveau*, recunoscut ca unul dintre maeștrii necontestati ai fertilei mișcări de la cumpăna veacurilor. Analiza citorva elemente de limbaj plastic îl situează pe graficianul englez în miezul însuși al stilului 1900.

Apariția în Anglia a *Noului Stil* a fost pregătită de un climat favorabil datorat lui William Blake, prerafaeliților, lui Whistler cu precădere, mișcării *Arts and Crafts*. Încă din 1882, arhitectul MacMurdo înființase atelierul The Century Guild, iar doi ani mai târziu, revista cu același titlu. Alături de el pot fi menționați arhitectul Ch. Henry Townsend, Robert Ashbee, sculptorul Alfred Gilbert, creatorii de afișe *Brothers Beggarstaff*, William Nicholson și James Pryde. În 1893 apare primul caiet din *Studio*, revistă care, inițial dedicată artelor decorative, a contribuit la răspândirea *Art Nouveau*-ului în toată lumea, iar prezența articolului lui Joseph Pennell, însoțit de primele reproduceri ale desenelor lui Beardsley, îl desemnează pe acesta din urmă, în perspectivă istorică, drept unul dintre reprezentanții cei mai timpurii și străluciți ai noului stil. El face parte din acea triadă de graficieni englezi care urmează și continuă „revoluția mai mult verbală decât grafică” a lui Whistler, care „american fiind, desena subiecte engleze într-o manieră franceză cu un simț japonizant”⁷⁰. Alăturarea are meritul de a-l situa pe Beardsley — geografic și stilistic — într-un moment anume al istoriei artei britanice de la sfârșit de veac și demonstrează totodată legătura sa cu prerafaeliții, din care talentul său își trage seva, constituind, poate, cea mai fructuoasă moștenire a acestora. Căci, dacă prerafaelismul a însemnat un interregnum în pictura engleză a secolului XIX⁷¹, el a influențat mai degrabă artele decorative, rezultatul său imediat traducându-se, în spirit, în estetismul dominant al deceniului zece, iar în fapt, în deșteptarea geniului englez pentru ilustrația de carte, unde meritul principal îi revine lui Beardsley. Această trăsătură distinctivă îl alătură unor artiști europeni ai vremii — ca Hodler, Toorop, Munch —, a căror operă e saturată de elemente literare și filosofice, devenind astfel un fidel corespondent al poeziei simboliste. Beardsley ilustrează în acest mod una din caracteristicile fundamentale ale întregii mișcări *Art Nouveau*, constând în aspirația de a șterge granițele dintre arte, în efortul de a găsi analogii între sunete, culori, lumini, forme, efort ce o atașează simbolismului deosebind-o net de arta modernă de după 1910, în care domnește tendința opusă, de individualizare a fiecărui gen în parte ⁷².

Chiar dacă, în comparație cu Ricketts, Beardsley a rămas mai mult un ilustrator decât un artist al cărții, se preocupa totuși de toate aspectele volumului la care lucra, concepind cartea ca un tot armonios în rafinamentul căutat al formatului neobișnuit, al tehnicii grafice originale, al hirtiei însăși. Legătura de carte constituia de asemenea un element fundamental în armonia ansamblului: Beardsley a proiectat copertele pentru *Salomeea*, *Răpirea buclei*, *Volpone*, iar desenele sale pentru paginile de titlu și copertele volumelor de nuvele și povestiri publicate de John Lane în seria *Keynotes* (1894—1895) au contribuit la individualizarea acesteia, care devine una dintre cele mai bune cărți ieftine din deceniul zece.

În strădania de a realiza o operă stilistic unitară⁷³, Beardsley se limitează la un minimum de mijloace plastice: bidimensionalitatea severă, absența adâncimii spațiale, a plasticității anatomice, a clarobscurului, afirmându-se astfel ca maestru al *Art Nouveau*-ului linear. Linia, ca mijloc de expresie, devine la el elementul fundamental, în opoziție cu impresionismul, care o anulase cu desăvârșire. Walter Crane scria că „linia este atotcuprinzătoare“, Van de Velde afirma că „linia este putere“⁷⁴, iar Beardsley însuși nota încă din 1891: „Aș vrea odată să vorbesc câte ceva despre tema liniei și a desenului linear, căci importanța conturului e atât de puțin înțeleasă chiar de către unii dintre cei mai importanți pictori“⁷⁵. Joseph Pennell remarcase că cel mai interesant element al stilului său constă în „folosirea în exclusivitate a liniei, prin care realizează un tot armonios“⁷⁶. În lucrările lui Beardsley, linia are adesea, în afară de grația arabescului, virtuțile și acuratețea desenului tehnic, în trasee cu unghiuri sever perpendiculare. Situându-se la polul opus picturii impresioniste, artistul împărtășește „sentimentul armoniei formale, care dă superioritate vechilor maeștri față de cei moderni, ce prețuiesc doar armonia culorii“⁷⁷.

Supremația liniei, ca o limitare conștient asumată de Beardsley, are drept consecință, în afară de bidimensionalitate, verticalismul compoziției, vădit atât în formatul desenelor (asemenea afișelor lui Mucha sau țesăturilor lui Eckmann), cât și în supraînălțarea, efilarea figurii umane — ca la Toorop —, revendicându-se astfel de la un spirit comun artei 1900 (zveltețea vaselor Gallé și Tiffany, mobilierul lui Makintosh sau Godwin).

Lecția preraphaelită și a stampej japoneze i-a dezvăluit lui Beardsley și alte elemente formale pe care le va integra creator stilului său: asimetria, atectonismul, preferința pentru formele negative și ceea ce s-ar putea numi *amor vacui*. Asimetria caracterizează majoritatea desenelor sale, în care dezechilibrul maselor are o virtute expresivă extremă. Plasarea și aglomerarea volumelor într-un colț al lucrării creează adesea spații goale, dând senzația de *amor vacui*, care se îmbină cu formele negative. Beardsley lucrează alternând desenul alb pe fond negru cu cel negru pe

fond alb, realizând un contrast expresiv, specific. Pennell vorbea despre „calitatea singulară, interesantă ... a petelor negre ... dispuse ca să creeze un arabesc perfect”⁷⁸. Armonia de alb și negru, cultivată cu predilecție de grafica *Art Nouveau* se consumă într-un bidimensionalism fără compromisuri; Hofstätter afirma că Félix Valotton la Paris și Aubrey Beardsley la Londra au dat încă de la început putere de convingere acestui stil⁷⁹. Contrastul de alb și negru depășește adesea caracterul pur formal, ilustrând conflictul intern al motivului: „Beardsley nu a avut un talent deosebit ca desenator al formei ... dar ceea ce făcea avea calitatea minunată a opoziției alb-negru și o viziune morbidă, personală”⁸⁰.

Artistul a creat o lume imaginară, dar verosimilă, împărtășind opinia lui Oscar Wilde din *De profundis*, care afirma că, asemenea lui Gautier, a fost un om „pour qui le monde visible existe”⁸¹. Evocarea naturii la Beardsley are un caracter mediat de artă și nu de observația directă, iar apelul la lumea organică se face prin intermediul cenzurii impuse de frumusețea formală, căci, — așa cum tot Wilde remarcase — „arta nu se desăvârșește decît prin ea însăși” ... iar „asemănarea cu lumea vizibilă este complet indiferentă în formularea judecății de valoare”⁸². Aflăm, așadar, în opera lui Beardsley un repertoriu de motive a căror eleganță — amintind vag de lumea naturală — contribuie la desăvîrșirea stilului și corespunde exigențelor doctrinei estetice. Aceleași motive se întîlnesc frecvent și în iconografia *Art Nouveau*.

• Preferința pentru motivul floral este deosebit de acuzată: floarea stilizată, compulsată, apare ca element decorativ, dar și ca simbol: *crinul*, cel mai frecvent în repertoriul 1900, preluat de la prerafaeliți, semnifica puritatea (*J'ai baisé ta bouche, Jokanaan*). Floarea-soarelui, narcisa, lealea, irisul întregesc flora iconografiei lui Beardsley, care manifesta o preferință deosebită pentru trandafir, figurat într-o severă, emblematică stilizare. În desenul intitulat *Misterioasa grădină cu trandafiri*, floarea este unicul element decorativ, investit și cu o încărcătură simbolică, accentuînd ambiguitatea semnificației acestei imagini, concepută inițial ca scenă a Bunevestiri.

Fauna este reprezentată în opera lui Beardsley prin două motive tipice *Art Nouveau*: păunul și lebăda. Primul, consacrat de Whistler, devenit emblema mișcării estetice, este figurat, în complicate trame decorative, în ilustrațiile la *Moartea regelui Arthur* și mai ales în *Salomeea*. •/

Natura anorganică apare în iconografia artistului în motivul flăcării înalte sau al valurilor, desfășurate în sinuoase decorative ce ritmează compoziția (aceeași preferință se va întîlni la Behrens sau, mai tîrziu, la Max Beckmann).

Dacă natura este deformată și compulsată, *natura umană* în opera lui Beardsley stă sub semnul unei multiple contorsionări. Figurile feminine reprezintă frumusețea

diabolică, păcatul: „conștiința păcatului este prezentă ... dar se transfigurează prin frumusețe”⁸³. Există în universul lui Beardsley o dublă dualitate: prima ar putea fi definită în contrastul dintre suavitatea angelică a frumuseții feminine și semnificația ei malefică. Astfel se înțelege afirmația eseistului Arthur Symons care nota că „Beardsley ... atinge cîteodată frumusețea pură ... are o viziune nealterată”⁸⁴. Exemplul cel mai tipic este Salomeea, care devine „simbolul social al sfîrșitului de veac și prototipul *femeii fatale*, întrupate și în Messalina, Iudita, Cleopatra”⁸⁵. Cea de a doua dualitate constă în ambiguitatea tipului uman al androgenului, investită cu o semnificație erotică, nu metafizică, cum era în romantismul primei jumătăți a secolului XIX. Personajele masculine au, la Beardsley, adesea același tip efeminat, cu care artistul însuși pare a se identifica (Siegfried, Tristan, Arthur). Tipul feminin este, ca la Toorop, subțire, cu capul mic, umerii înguști, piept nedevelopat, picioare și mîini mici, păr bogat (arta 1900 cultivă un adevărat fetișism al părului, preluat de la prerafaeliți). Este un amestec de copt și crud, de trăsături ambigui, care degajă un farmec neliniștitor, ciudat.

În ultima fază a creației, Beardsley va dezvolta un tip feminin diferit — cu un relief senzual al chipului, cu volume accentuate ale corpului —, întrupat în Messalina, personificare a viciilor, în *Lisistrata*, sau în siluetele masive, dar armonioase, din *Domnișoara de Maupin*.

Erotica beardsleyană are două surse de inspirație⁸⁶: prima liber desfășurată din *Lisistrata*, cea de a doua, morbidă, trădînd repulsia și angoasa în fața sexualității, a misterului feminin și al germinării — exprimate în obsesia fetei, în apariția femeii-vampir și a personajelor grotesc-senzuale.

Masca este o altă temă favorită a operei lui Beardsley. Așa cum remarcă Hofstätter⁸⁷, „sensibilitatea și evazionismul secolului XIX ... au găsit în figura lui *Pierrot* un simbol tipic”, iar Symons vedea în *Pierrot* „tipul secolului nostru, al timpului în care trăim ... pătimaș, fără să creadă în marile pasiuni ... bolnav, febril ... căci dragostea este o boală pe care e mult prea slab ca s-o suporte sau s-o înlăture”⁸⁸. Beardsley s-a identificat cu trista figură amintindu-ne mereu de *Gilles*, iar în *Moartea lui Pierrot* — temă favorită a *Jugendstil*-ului — și-a întrupat aspirațiile neîmplinite și propriul sfîrșit, investit cu un umor tragic de nuanță grotescă.

• Universul lui Beardsley este populat și de o puzderie de ființe fantastice — fauni, satiri, sfîncși, himere, pitici, monștri hidrocefali — simbolizînd o lume angoasată, în care străbate totuși o vină burlescă, diferențiînd aceste viziuni de cele expresioniste de mai tîrziu. Stilul său este marcat de un fel de exacerbare, de acea baudelairiană *nostalgie de la boue parfumée*, care „provoacă — asemenea lui

Wilde — privitorul, dar îl farmecă prin desăvîrșirea forme⁸⁰. Artă lui Beardsley este, în fond, cerebrală și în cel mai înalt grad decorativă, nu prin detalii și accesorii, ci grație structurii ornamentale însăși din care izvorăște imaginea, acționînd, asemenea lucrărilor lui Toulouse-Lautrec, Valotton, Klimt sau Hodler, „ca un ansamblu de linii, siluete și pete de culoare, independente de ceea ce reprezintă”⁸⁰.

Creația artistului, dominată de precizia detaliului și de rafinamentul economiei de mijloace plastice, este în final marca unui spirit neconvențional și adesea afectat. Afectarea este mai evidentă în limbajul literar de o inegalabilă prețiozitate. Oscilînd între dorința de a șoca, satiră și autoparodie, Beardsley își dezvăluie latura burlescă a inspirației, care i-a oferit posibilitatea de a-și masca — asemenea celorlalți artiști ai estetismului englez — curajul ambiguității: „ciudățenia anumitor pasaje, umorul constant, parodiile aparente ale decadenței nu presupun satira principiilor esențiale ale mișcării, artificii și perversitatea, ci este vorba mai degrabă de pudoare, de autoironie”⁸¹. Autoportretele artistului sînt toate — de la *Débris d'un poète* pînă la ultima hieroglifă a chipului său — ipostaze ale acestei atitudini.

Să nu uităm însă că este vorba de o mască, iar cinismul, egoismul și aerul dezabuzat trădează sentimentul de însingurare, nesiguranță și neîncredere, ura neîmpăcată față de societate. Artistul deceniului zece aparține unei generații tragice, măcinată de conflictul interior între exigența amorală a principiilor estetismului și rămășițele unei conștiințe morale sau sociale. *Portretul lui Dorian Gray* este, în final, imaginea *malgré* Oscar Wilde a eșecului însuși al mișcării, demonstrînd ruina unei vieți puse în slujba senzațiilor. Aceleași chinuri ale îndoielii l-au împins pe John Davidson și Crakenthorpe la sinucidere, iar pe și mai mulți, în brațele catolicismului, printre care și Beardsley, care părea, după mărturisirea lui William Rothenstein, să-și fi găsit, în ultimul an al vieții, pacea sufletească⁸². Sfîrșitul său prematur a împiedicat astfel o posibilă nouă evoluție, după cum scurta sa viață i-a determinat specificitatea demersului artistic. Între toți marii artiști europeni ai epocii Beardsley rămîne un creator singular. Acuratețea expresiei îi definește talentul, iar redarea stării ciudate de spirit care îl stăpînea conferă artei sale autenticitate. Și, așa cum au remarcat toți criticii care s-au aplecat asupra operei lui Beardsley, acest artist a știut, cu o bizară și pătrunzătoare intuiție, exact momentul în care să apară și apoi să dispară. În pragul morții era perfect conștient de eșecul mișcării estetice, de năruirea mediului intelectual în care talentul său înflorise, consacrîndu-i scurta, dar surprinzătoarea biografie artistică.

NOTE

- 1 Ford Madox Hueffer, *The Critical Attitude*, citat în *Modernism 1890—1930*, culegere de studii întocmită de Malcolm Bradbury și James McFarlane, Penguin Books, 1976, p. 174.
- 2 H.G. Wells, *Tono-Bungay*, citat în *Modernism...*, *op. cit.*, p. 180.
- 3 Holbrook Jackson, *The Eighteen-Nineties*, citat în *Modernism...*, *op. cit.*, p. 183.
- 4 Vezi Armand Bitoun, articolul din *Les Lettres nouvelles*, 1967, martie-aprilie, p. 128.
- 5 Citat în Robert Schmutzler, *Art Nouveau-Jugendstil*, Hatje, Stuttgart, 1962, p. 173.
- 6 Jules A. Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de Georges Brummell*, Paris, Émile-Paul Frères, 1918, p. 42, p. 51, pp. 13—14.
- 7 Oscar Wilde, *Portretul lui Dorian Gray*, în *Gefährliche Gedanken, Ein Oscar Wilde Brevier*, antologie și traducere de Carl Hagemann, reeditată de Jürgen Bengsch, Wilhelm Heyne Verlag, München, 1976, p. 8—9.
- 8 Frank Harris, *La vie et les confessions d'Oscar Wilde*, ed. a 6-a, traducere de Henry D. Davray și Madeleine Vernon, Paris, *Mercur de France*, 1928, p. 124.
- 9 K.E. Gilbert și H. Kuhn, *Istoria esteticii*, în românește de Sorin Mărculescu, Editura Meridiane, București, 1972, p. 419.
- 10 Oscar Wilde, *De profundis*, în *The Posthumous Works of Oscar Wilde, De profundis, Salomé, The Soul of Man under Socialism*, The Albatross, 1935, p. 80.
- 11 Aubrey Beardsley Exhibition at the Victoria and Albert Museum 1966. Catalogue of the original drawings, letters, manuscripts, paintings and of books, posters, photographs, documents etc. by Brian Reade and Frank Dickinson, p. 57.
- 12 Ibid. p. 48.
- 13 Ibid. p. 70.
- 14 Ibid. p. 63.
- 15 Ibid.
- 16 Max Beerbohm, citat în John Rothenstein, introducere la Brian Reade, *Aubrey Beardsley, Studio Vista*, 1967, reprinted in Holland, Rotterdam, 1971, p. 11.
- 17 *Modernism...*, *op. cit.*, p. 203.
- 18 Arthur Symons, citat în John Rothenstein, *op. cit.*, p. 11.
- 19 Lister, citat în Barbey d'Aurevilly, *op. cit.*, p. 48.
- 20 Arthur Symons, citat în Armand Bitoun, *op. cit.*, p. 122.
- 21 Arthur Symons, citat în *Aubrey Beardsley Exhibition...*, *op. cit.*, p. 243.
- 22 Aubrey Beardsley, *Letters*, citat în Gordon N. Ray, *The Illustrator and the Book in England from 1790—1914*, The Pierpont Morgan Library, Oxford University Press, 1976, p. 195.
- 23 Vezi Frank Harris, *op. cit.*, p. 125.
- 24 Frank Harris, *op. cit.*, p. 124.
- 25 Reproducerea fotomecanică (cliché-trait, line-block), constă în transpunerea unei lucrări cu o singură valoare, liniară, prin fotografiere, pe un film contrast, la aceeași dimensiune cu originalul și copierea prin contact pe o placă de zinc acoperită cu un strat sensibil; după dezvoltare desenul negru rezistă atacului cu acid. Spre deosebire de aceasta, fotogravura (cu semi-tonuri, cliché en demi-tons, half-tone block) permite reproducerea unei lucrări

- valorate cu tonuri intermediare. Vezi Felix Brunner, *A Handbook of Graphic Reproduction Processes*, Arthur Niggli Teufen, ed. a 2-a, Switzerland, 1964, pp. 66—68.
- 26 Joseph Pennell, *A New Illustrator: Aubrey Beardsley*, în *The Studio*, aprilie, 1893, p. 14.
 - 27 Aubrey Beardsley, *Letters*, loc. cit., p. 194.
 - 28 Citat în *Aubrey Beardsley Exhibition...* op. cit., p. 57.
 - 29 Brian Reade, op. cit., p. 152.
 - 30 Hans Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, Verlag Du Mont Schauberg, Köln, 1963, p. 237.
 - 31 Brian Reade, op. cit., p. 334.
 - 32 Gomerz Carille, *Die Salome*, citat în Hans Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Verlag Du Mont Schauberg, Köln, 1965, p. 237.
 - 33 Hugo Daffner, *Salome Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*, München, 1912, p. 376.
 - 34 Robert Ross, citat în Frank Harris, op. cit., p. 123.
 - 35 Frank Harris, op. cit., p. 127.
 - 36 Aubrey Beardsley, *Letters*, loc. cit., p. 195.
 - 37 Frank Harris, op. cit., p. 124.
 - 38 Oscar Wilde, citat în Frank Harris, op. cit., p. 126.
 - 39 Oscar Wilde, *Salomé*, loc. cit., p. 177.
 - 40 Brian Reade, op. cit., p. 337.
 - 41 Citat după Weintraub, *Aubrey Beardsley, a Biography*, New York, 1965, p. 56.
 - 42 Arthur Symons, *Das Weib in der Darstellung Aubrey Beardsley* citat în Hans Hofstätter, *Symbolismus...*, op. cit., p. 238.
 - 43 Oscar Wilde, *Salome*, loc. cit., p. 248.
 - 44 E. Raynaud, *Du Symbolisme*, citat în Guy Michaud, *La doctrine symboliste, Documents*, Paris, 1947.
 - 45 Arthur Symons, op. cit., p. 239.
 - 46 Weintraub, op. cit., p. 57.
 - 47 Aubrey Beardsley, *Propos de table*, în *Sous la colline et d'autres essais en prose et en vers*, précédé d'une préface par Jacques E. Blanche, Paris, H. Floury, 1908, p. 120.
 - 48 Brian Reade, op. cit., p. 18.
 - 49 Ibid., p. 352.
 - 50 Citat în Gordon N. Ray, op. cit., p. 197.
 - 51 Jacques E. Blanche, prefața la Aubrey Beardsley, *Sous la colline...*, op. cit., p. 29.
 - 52 Aubrey Beardsley, *Letters*, loc. cit., p. 197.
 - 53 Brian Reade, op. cit., p. 363.
 - 54 Ibid., p. 364.
 - 55 Aubrey Beardsley, *Letters*, loc. cit., p. 197.
 - 56 Citat în Brian Reade, op. cit., p. 332.
 - 57 Ibid., p. 334.
 - 58 Aubrey Beardsley, *Sous la colline...*, op. cit., p. 53—57.
 - 59 Ibid., p. 30.
 - 60 Ibid., p. 93, 97.
 - 61 Ibid., p. 109.
 - 62 Brian Reade, op. cit., p. 356.
 - 63 Jacques E. Blanche, op. cit., loc. cit., p. 30.

- 64 Vezi Brian Reade, *op. cit.*, p. 340.
- 65 Oscar Wilde, *Critica și arta în Gefährliche Gedanken...*, *op. cit.*, p. 33.
- 66 Aubrey Beardsley, *Sous la colline*, *op. cit.*, p. 88.
- 67 Ibid.
- 68 Ibid.
- 69 John Rothenstein, *op. cit.*, loc. cit., p. 9.
- 70 Michael Ayrton, *British Drawing*, în *Aspects of British Art*, Introd. by Michael Ayrton, Edited by W.J. Turner, Collins, London, MCMXLVII, p. 54.
- 71 Vezi John Piper, *British Romantic Artists*, în *Aspects of British Art*, *op. cit.*, p. 202.
- 72 Vezi Mieczysław Wallis, *Jugendstil*, Verlag Arkady Warschau, 1974, Deutsche Übersetzung von Renate Böning, p. 158.
- 73 Ibid., p. 160.
- 74 Walter Crane și Henry Van de Velde citați în M. Wallis, *op. cit.*, p. 162.
- 75 Citat în Robert Schmutzler, *op. cit.*, p. 174.
- 76 Joseph Pennell, *op. cit.*, p. 18.
- 77 Citat în Robert Schmutzler, *op. cit.*, p. 174.
- 78 Joseph Pennell, *op. cit.*, p. 18.
- 79 Hans Hofstätter, *Symbolismus...*, *op. cit.*, p. 114.
- 80 Michael Ayrton, *op. cit.*, loc. cit., p. 54—55.
- 81 Oscar Wilde, *De profundis*, loc. cit., p. 90.
- 82 Oscar Wilde, *Decăderea minciunii*, în *Gefährliche Gedanken...*, *op. cit.*, p. 11.
- 83 Arthur Symons, *op. cit.*, loc. cit., p. 238.
- 84 Ibid.
- 85 Hans Hofstätter, *Symbolismus...*, *op. cit.*, p. 194.
- 86 Vezi Armand Bitoun, *op. cit.*, p. 127.
- 87 Hans Hofstätter, *Symbolismus...*, *op. cit.*, p. 185.
- 88 Ibid.
- 89 W. Wallis, *op. cit.*, p. 28.
- 90 Ibid., p. 157.
- 91 Armand Bitoun, *op. cit.*, p. 127.
- 92 Citat în *Aubrey Beardsley Exhibition...*, *op. cit.*, p. 285.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVA

- FRIEDRICH AHLERS-HESTERMANN, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin, Verlag Gebr. Mann, 1941.
- The Artist and the Book 1860—1960 in Western Europe and the United States*. Museum of Fine Arts, Boston; Harvard College Library; Department of Printings And Graphic Arts, 1961 (catalog întocmit de Eleonor Garvey).
- Aspects of British Art*, Introduction by Michael Ayrton, Edited by W.J. Turner; Collins. London, MCMXLVII.
- AUBREY BEARDSLEY, *Sous la colline et d'autres essais en prose et en vers*, précédé d'une préface par Jacques Émile Blanche, Paris, H. Floury, 1908.
- AUBREY BEARDSLEY EXHIBITION at the Victoria and Albert Museum, 1966. Catalogue of the original drawings, manuscripts, paintings and of books, posters, photographs, documents by Brian Reade and Frank Dickinson.
- ARMAND BITOUN, articolul din *Les lettres nouvelles*, martie-aprilie 1967.
- L.F. CHOISY, *Oscar Wilde*, Paris, Pierre et &, 1927.
- HUGO DAFFNER, *Salome, Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*, München, 1912.
- LORD ALFRED DOUGLAS, *Oscar Wilde et quelques autres*, Paris, Gallimard, 1930.
- WILLY HAAS, *Die belle Epoque*, Max Hueber Verlag, München, 1977.
- FRANK HARRIS, *La vie et les confessions d'Oscar Wilde*, ed. a 6-a, traducere de Henry D. Davray și Madeleine Vernon, Paris, *Mercur de France*, MCMXXVIII.
- TIMOTHY HILTON, *The Pre-Raphaelites*, Thames and Hudson, London, 1970.
- WERNER HOFFMANN, *Das irdische Paradies*, Prestel Verlag, München, 1974.
- HANS H. HOFSTÄTTER, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Du Mont Schauberg, Köln, 1965.
- HANS H. HOFSTÄTTER, *Geschichte der Jugendstilmalerei*, Du Mont Schauberg, 1963.
- ANDRÉ MAUROIS, *Études anglaises*, Paris, Bernard Grasset, 1927.
- * * * *MODERNISM, 1890—1930*, edited by Malcolm Bradbury and James McFarlane Penguin Books, 1976.
- JOSEPH PENNELL, *A New Illustrator: Aubrey Beardsley*, in *Studio*, aprilie, 1893.
- PEVSNER, *Les sources du XX^e siècle*, Paris, 1961.
- GORDON N. RAY, *The Illustrator and the Book in England from 1790—1914*, The Pierpont Morgan Library, Oxford University Press, 1976.
- BRIAN READE, *Aubrey Beardsley*, Introduction by John Rothenstein, London, *Studio Vista*, 1967, Reprinted in Holland, Rotterdam, 1971.

From Realism to Symbolism, Whistler and his World (catalogul expoziției organizate de Department of Art History and Archaeology of Columbia University și de Philadelphia Museum of Art) New York, 1971.

ROBERT SCHMUTZLER, *Art Nouveau-Jugendstil*, Hatje, Stuttgart, 1962.

ROBERT SCHMUTZLER, *The English Origin of Art Nouveau*, in *Architectural Review*, 1955
Le Symbolisme en Europe, Rotterdam, Musée Boymans van Beuningen, Paris, 1976, Editions des Musées Nationaux.

MIECZYSLAV WALLIS, *Jugendstil*, Verlag Arjady Warschau, 1974, Deutsche Übertragung von Renate Böning.

OSCAR WILDE, *Intentions*, ed. a 8-a, Paris, 1921.

OSCAR WILDE, *The Posthumous Works, De profundis, Salomé, The Soul of Man under Socialism*, The Albatross, 1935.

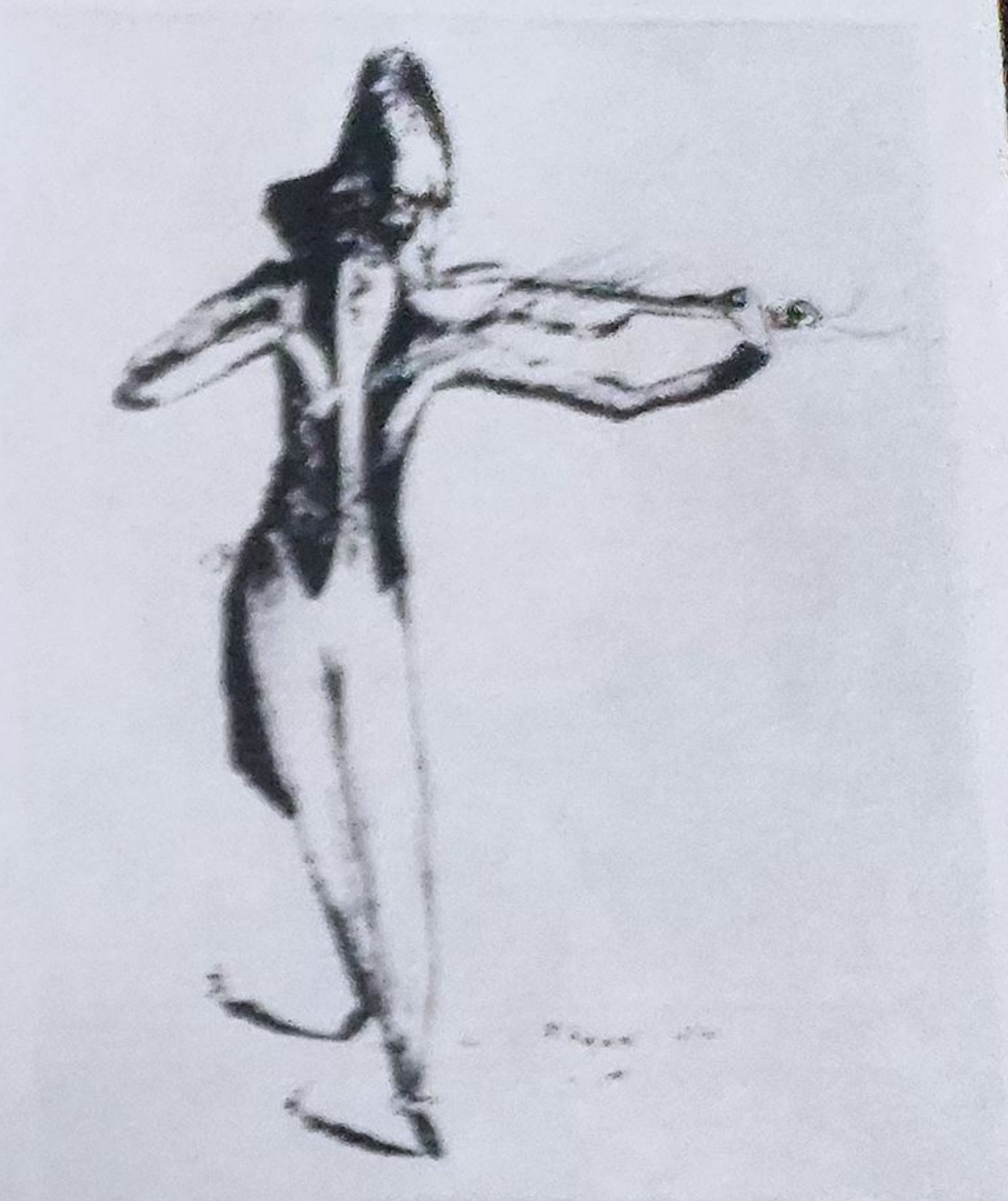
ILUSTRATII



1. Desen inspirat de o ilustrație de Kate Greenaway



2. La discourse



3. Paganini





5. Dante in exile



6. Tannhäuser



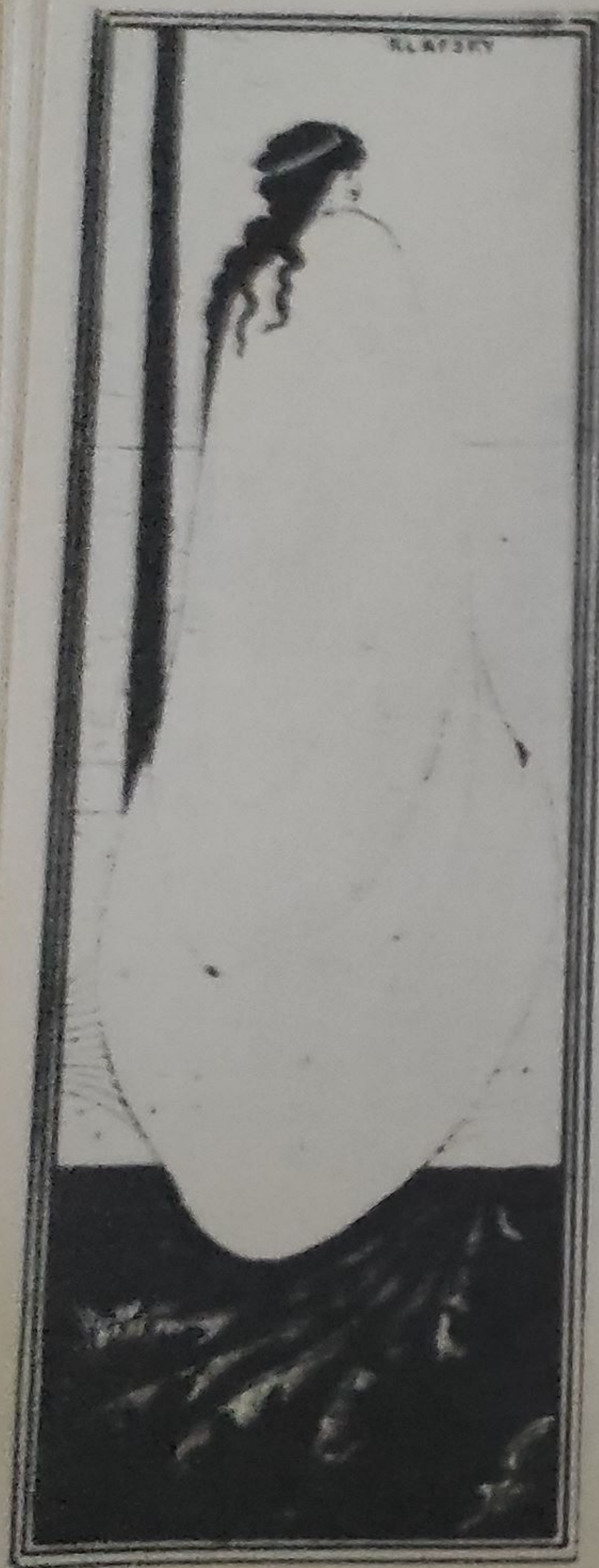
7. Hamlet patris manem sequitur



8. Portretul lui Max Alvary



9. Amurgul zeilor



10. Katharina Klafsky în rolul Isoldei

11. Les débris d'un poète



12. Cucerirea sfântului Graal



13. Regele Arthur
vede monstrul adulmecind



14. Caricatura reginei
Victoria
ca dansatoare de balet

15. Desen pentru frontispiciul
paginii de titlu la
Moartea regelui Arthur



16. Merlin și Nimue



17. Desen pentru cap. XVI, cartea IV (Moartea regelui Arthur)



18. Cele patru regine îl găsesc pe Lancelot dormind



19. Ilustrație la cap. XIX, cartea IV
(Moartea regelui Arthur)

20. Desen pentru capitolul XVI
cartea VI (Moartea regelui
Arthur)



21. Ilustrație la cap.
V, cartea VI
(Moartea regelui
Arthur)



22. Ilustrație pentru cap. XIV,
cartea XVIII (Moartea regelui
Arthur)

23. Sir Lancelot și vrăjitoarea Hellawes





24. Desen pentru cap. XIX
cartea VIII
(Moartea regelui Arthur)



25. Frumoasa Isolda îl îngrijește pe Tristan



26. Frumoasa Isolda îi scrie lui Tristan

27 a,b. Diavolul sub înfățișare de femeie îl ispitește pe Sir Bors





29 a.,b. Frumoasa Isolda în grădina veselă

30. Regina Guenevar călărind



31. Desen pentru cap. X,
cartea VIII (*Moartea regelui
Arthur*)

32. Desen pentru cap. III,
cartea III (*Moartea regelui
Arthur*)



33. Siegfried, actul II



34. Visele, desen pentru *Vera Historia* de Lucian



35. Vinietă pentru *Bon-Mots*



36. Vinietă pentru *Bon-Mots*



37. Creaturile ciudate ale lui Lucian

38. Cum i-a fost relevată arta neagră unui neofit

39. Portretul actriței Réjane



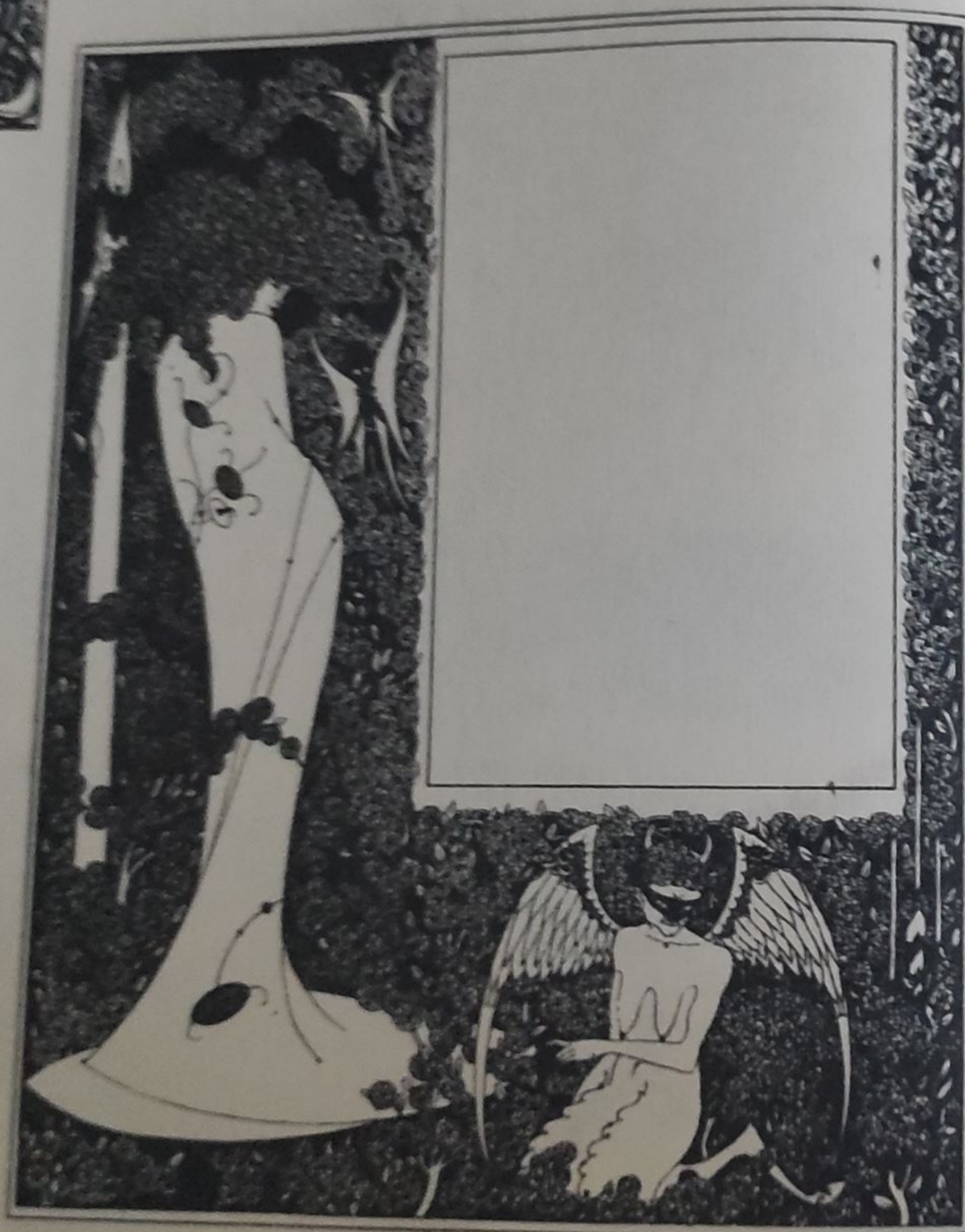
40. Portretul actriței Réjane cu evantai

41. J'ai baisé ta bouche, Tokanaan

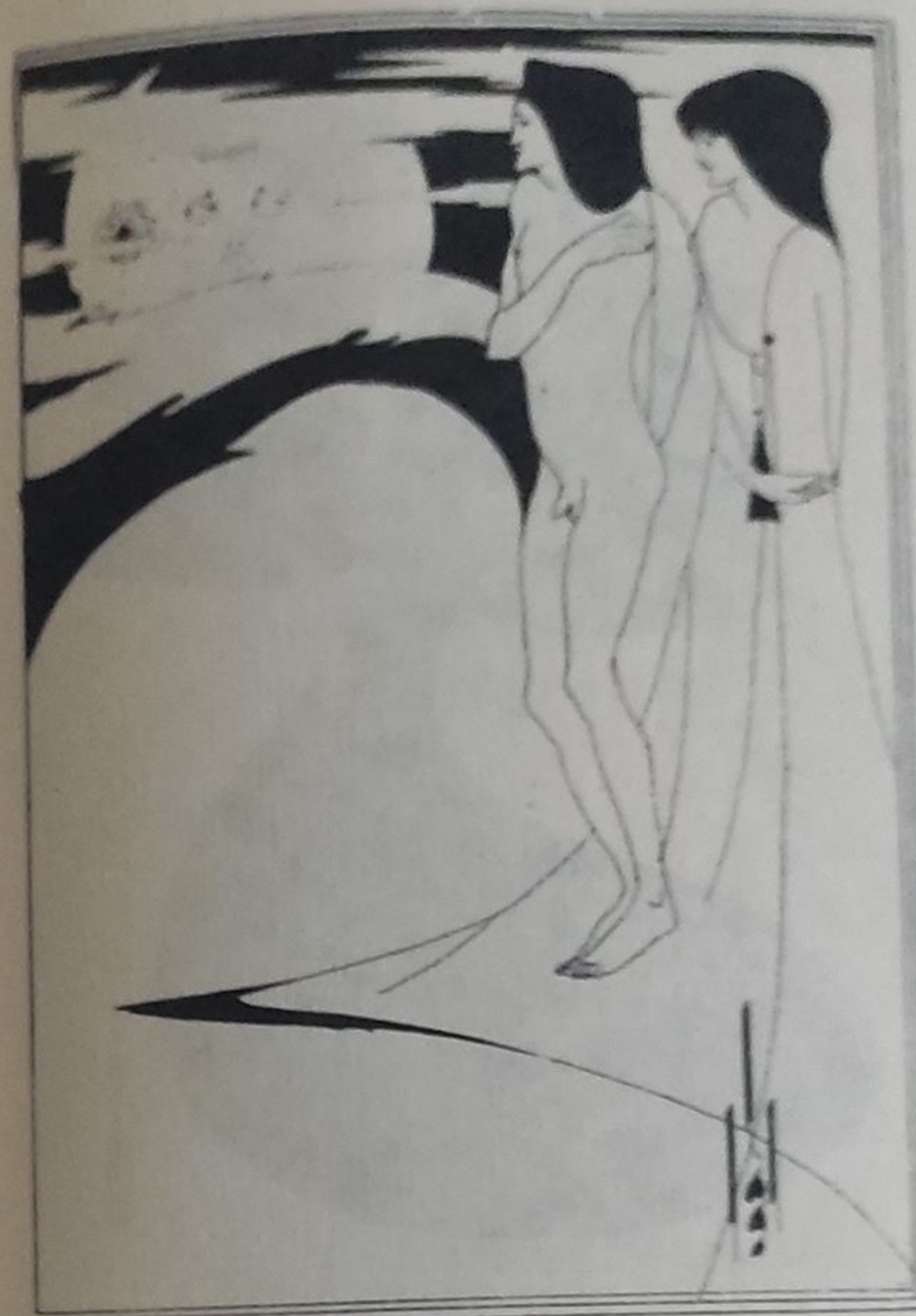




42. Proiect de copertă
pentru Salomeea
de Oscar Wilde



43. Ilustrație pentru lista de imagini

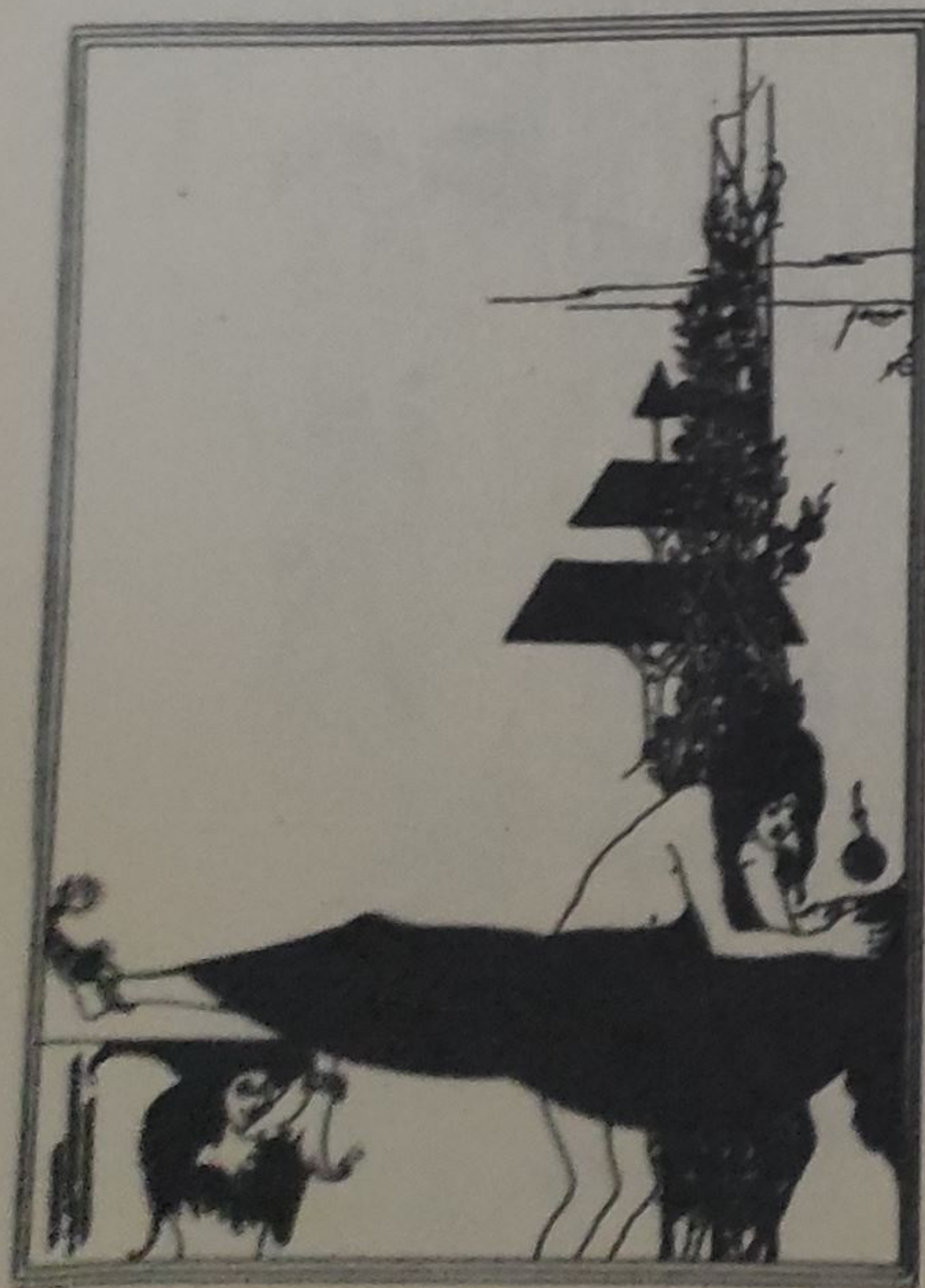


44. Femeia la lumina lunii

45. Femeia cu plantă

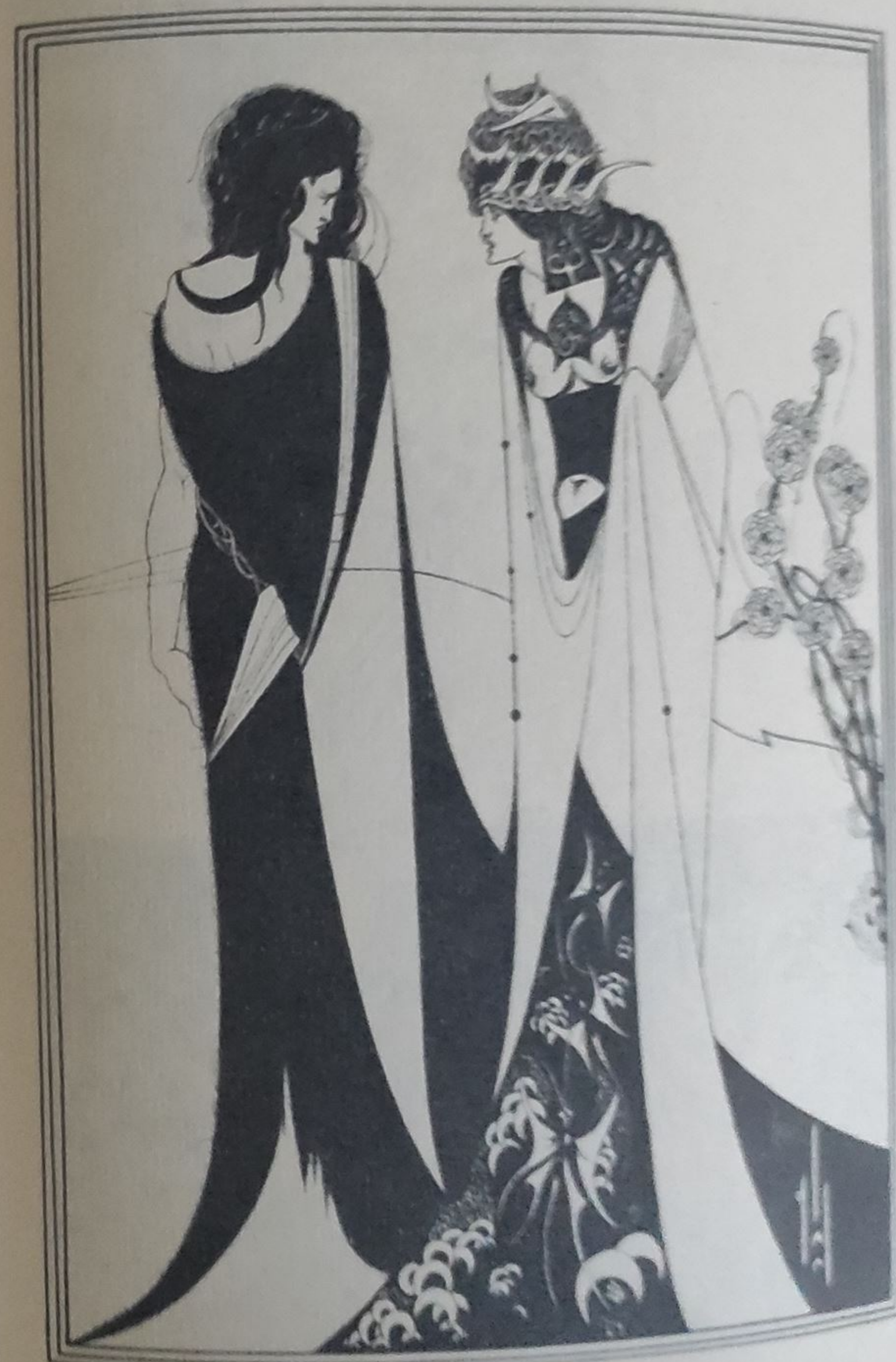


46. Plingerea platonică

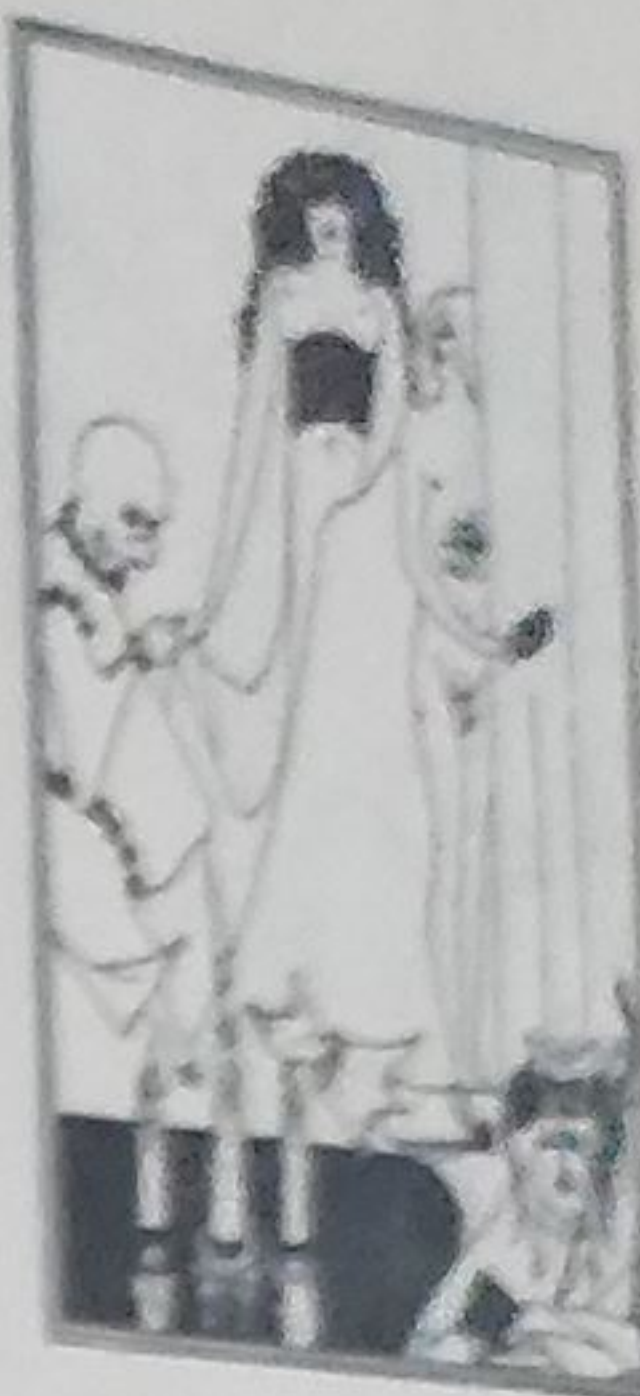


47. Mantaua neagră

48. Ioan și Salomeea



49. Intrarea în Ierusalim





50. Ochii lui Irod



51. Dansul stomacului



52. Toaleta Salomeei-II



53. Toaleta Salomeei-I

54. Răpitorul dansului



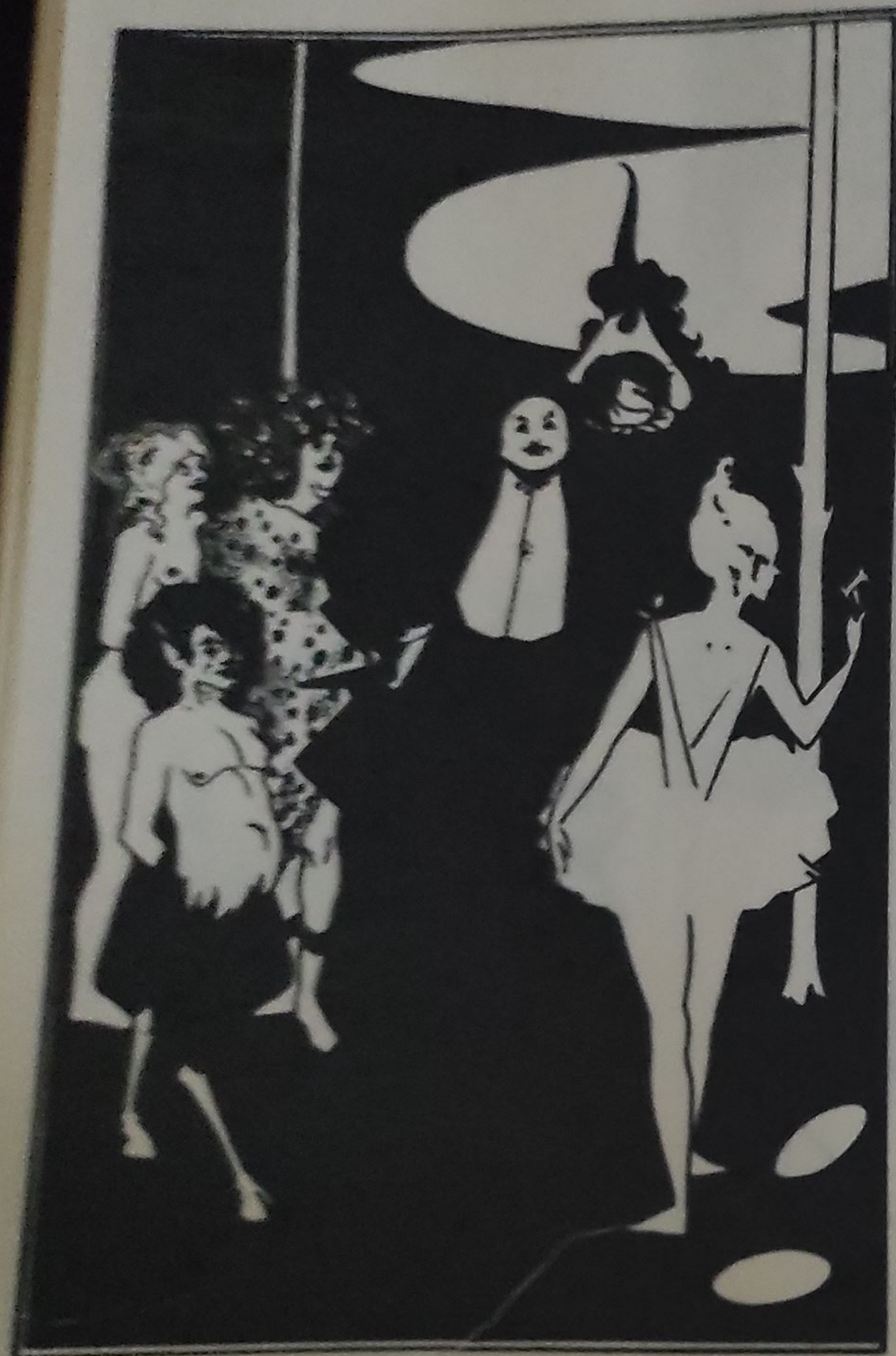
55. Punctul culminant



56. Salomeea pe canapea



57. Cui de lampe



58. Desen pentru frontispiciul pieselor lui John Davidson

59. Femeia grasă

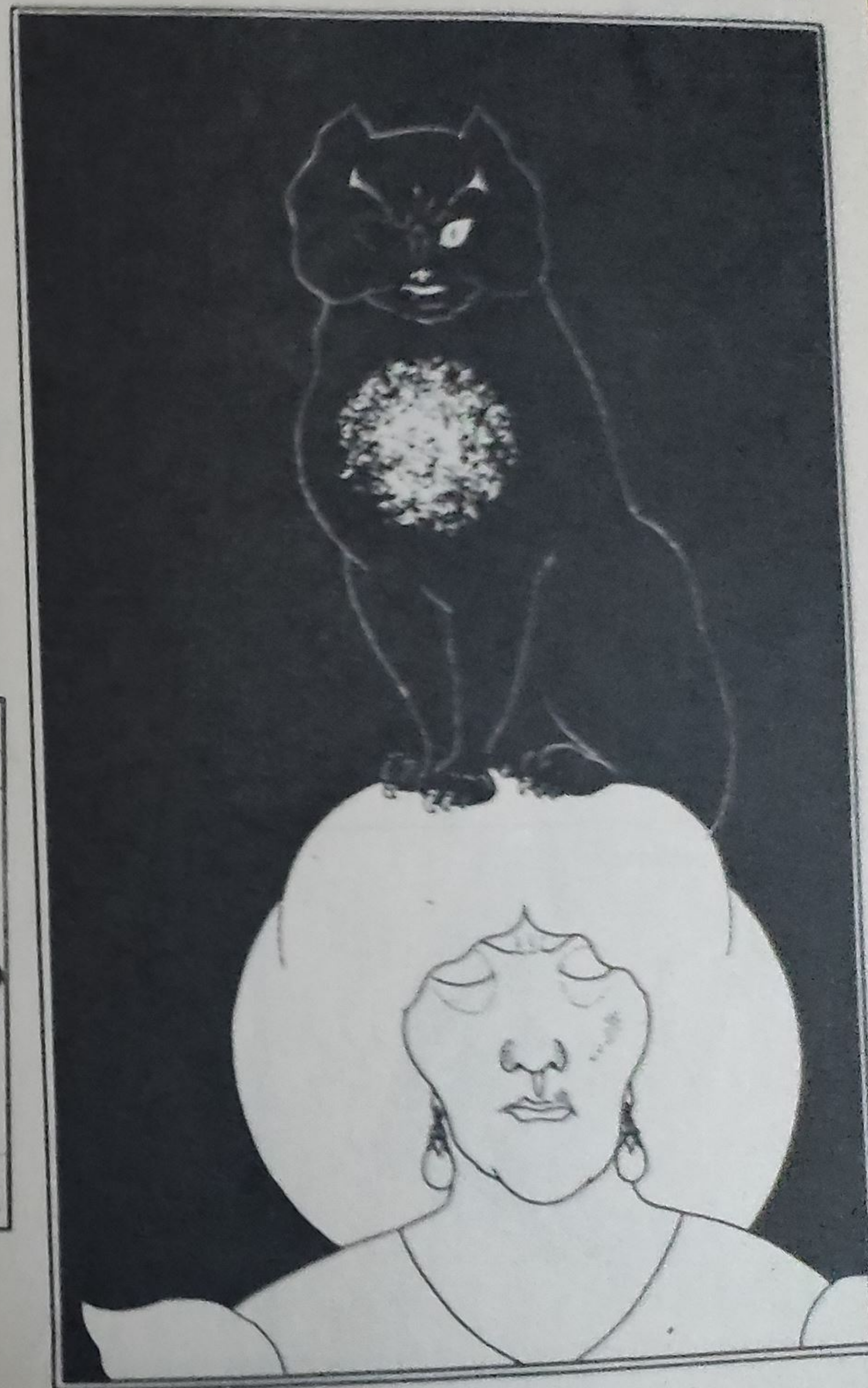


60. Prăbușirea casei Usher

61. Crimele din rue Morgue



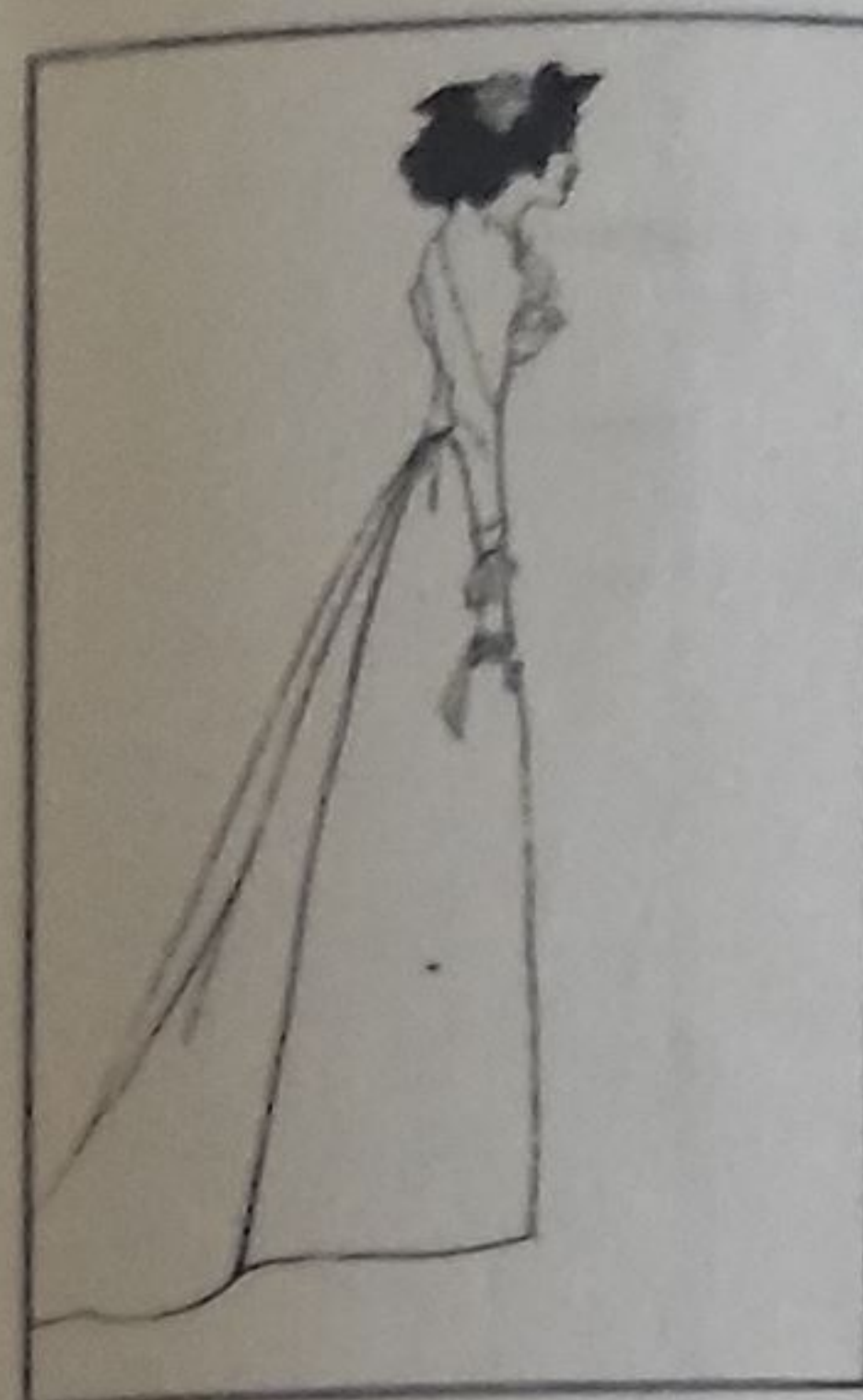
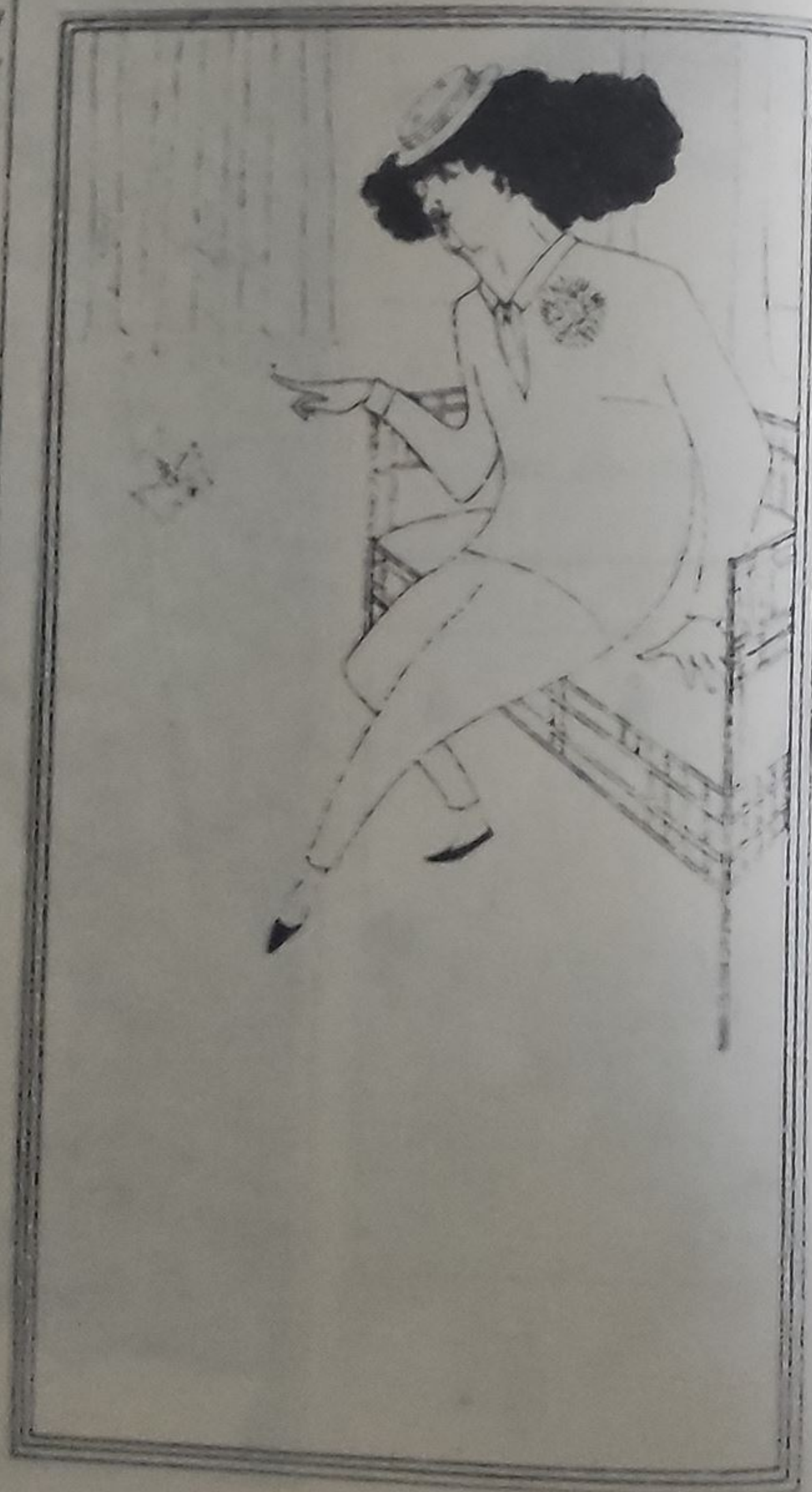
62. Pisica neagră





63. Educația sentimentală


64. Caricatura lui Whistler



65. Portretul actriței Campbell

66. Desen pentru Balet comic cu marionete nr. 1





THE
**PSEUDONYM
AND
AUTONYM**
Libraries.

Published
Monthly
Price
Paper. 1/6
Cloth. 2/-

*May be had at all the Booksellers
and Bookstalls.*

PSEUDONYM 1. Mademoiselle Loe 2. Story of Abner Lincoln
3. Mystery of the Campagna 4. The School of Art 5. America
6. Story of England 7. A Roman Prince 8. Some Americans
and a Man 9. European Portraits 10. John Brown
11. Through the Red-Letter Windows 12. Green Tea 13. Henry
Lubin 14. Walter's Dream 15. New England Notes 16. The
Story of Lure 17. The General's Daughter 18. Eagle on
Cannon 19. Gentleman Upton's Daughters 20. A. Norman
Crown 21. Calico 22. Oliver 23. A Study in Temperament
24. The Crown of the Wild South 25. Queen Mother 26. A
Fellow of Sin 27. The Two Countesses 28. The Soldier's
County 29. Caroline Robinson 30. The Peeping of a Wood
31. Girl's Will 32. Brown Life and Real Life 33. The House of
the Dragon 34. A Bundle of Life 35. Maria's Marriage
36. The Raising of Mrs. Pinner 37. A Study in Calico 38. The
New Sunday and Others 39. The House of Pinner 40. Young
Man and Woman 41. The Silver Chest, by "Gode"


AUTONYM 1. The Upper Book, by Marion Crawford 2. Mad
for Madam, by S. S. Crockett, author of "The Marrow" 3. By
Red and Pale, by Lina Stolt

THE UPPER BOOK, by F. Marion Crawford

T. FISHER UNWIN,
Paternoster Square, London.

AVBREY
BEARDSLEY

67. Afiş pentru The Pseudonym & Autonym Libraries



PUBLISHER.
**CHILDREN'S
BOOKS.**

Topsy and Turvy.
Vol. I & II. By P. S. M. WELLS. Coloured Illustrations.
Clothing, with a map. Paper Boards, each 2s. 6d. or

**WORKS BY
PALMER COX**
Quarto, 10s. 6d. or 1s. 6d. each. Illustrated.

The Brownies Around the
World. 6s.
The Brownies at Home. 6s.
The Brownies, their Book.
Paper Boards. 3s. 6d.
Another Brownie Book.
Paper Boards. 3s. 6d.

**THE
CHILDREN'S LIBRARY**
Illustrated, paper, 10s. 6d. or 1s. 6d. each. Illustrated.

1. The Brown Owl.	11. Plan and Her Cousin
2. The China Cops.	12. New Jacks & Mouse
3. Story of a Farm Land	13. The
4. The Story of a Puppet	14. The
5. The Little Princess	15. The
6. Tales from the Ma-	16. The
7. Irish Fairy Tales.	17. The
8. An Enchanted Garden	18. The
9. La Belle Nivernaise.	19. The
10. The Feather.	20. The

The Land of Pluck.
By MARY BATES LUDLOW. Illustrated.
Clothing, with a map. Paper Boards. 5s.

ST. NICHOLAS
For YOUNG FOLKS.
An Illustrated Monthly Magazine for Boys and Girls. 10s. 6d.
Paper, 10s. 6d. or 1s. 6d. each. Illustrated.

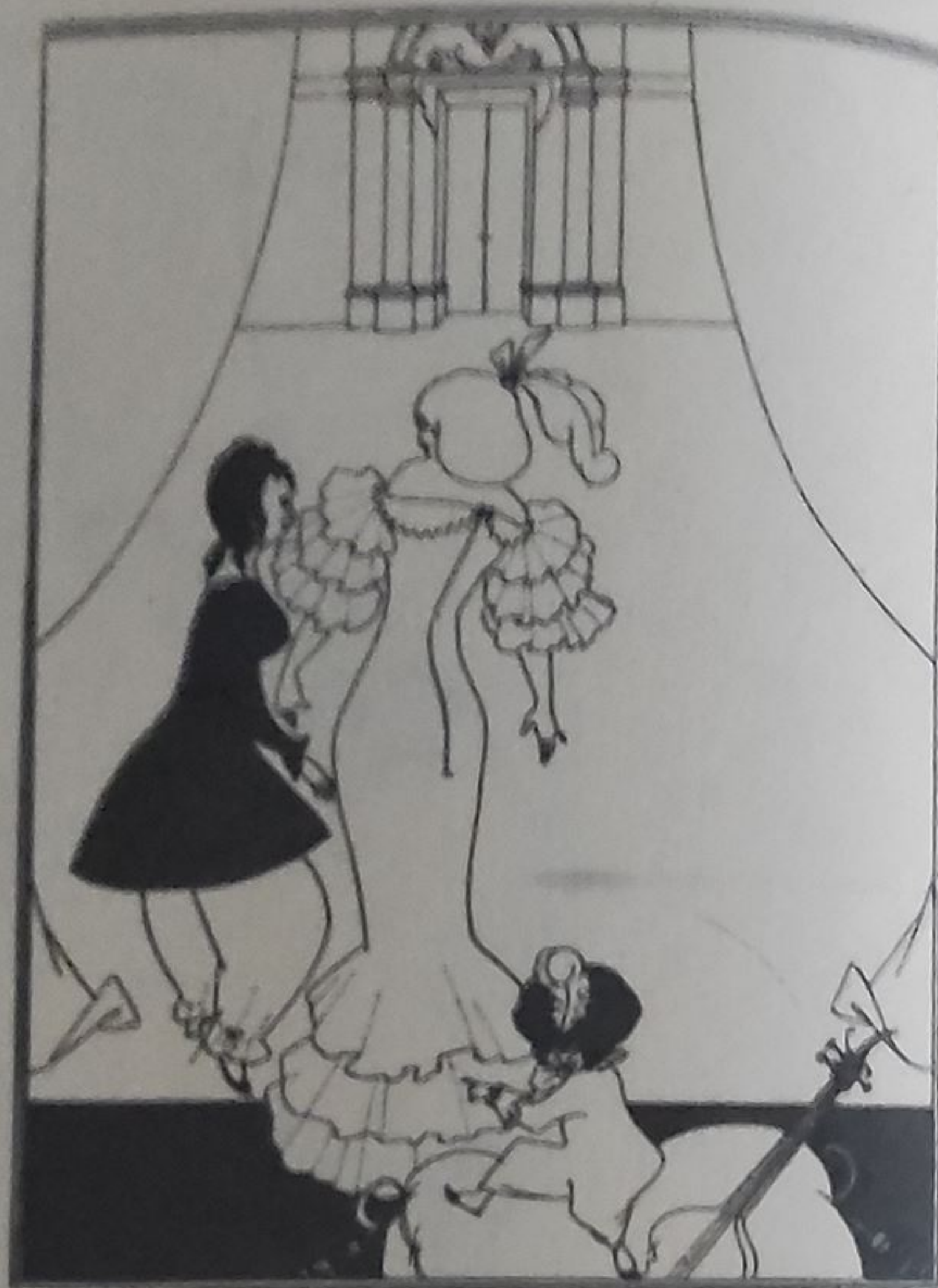
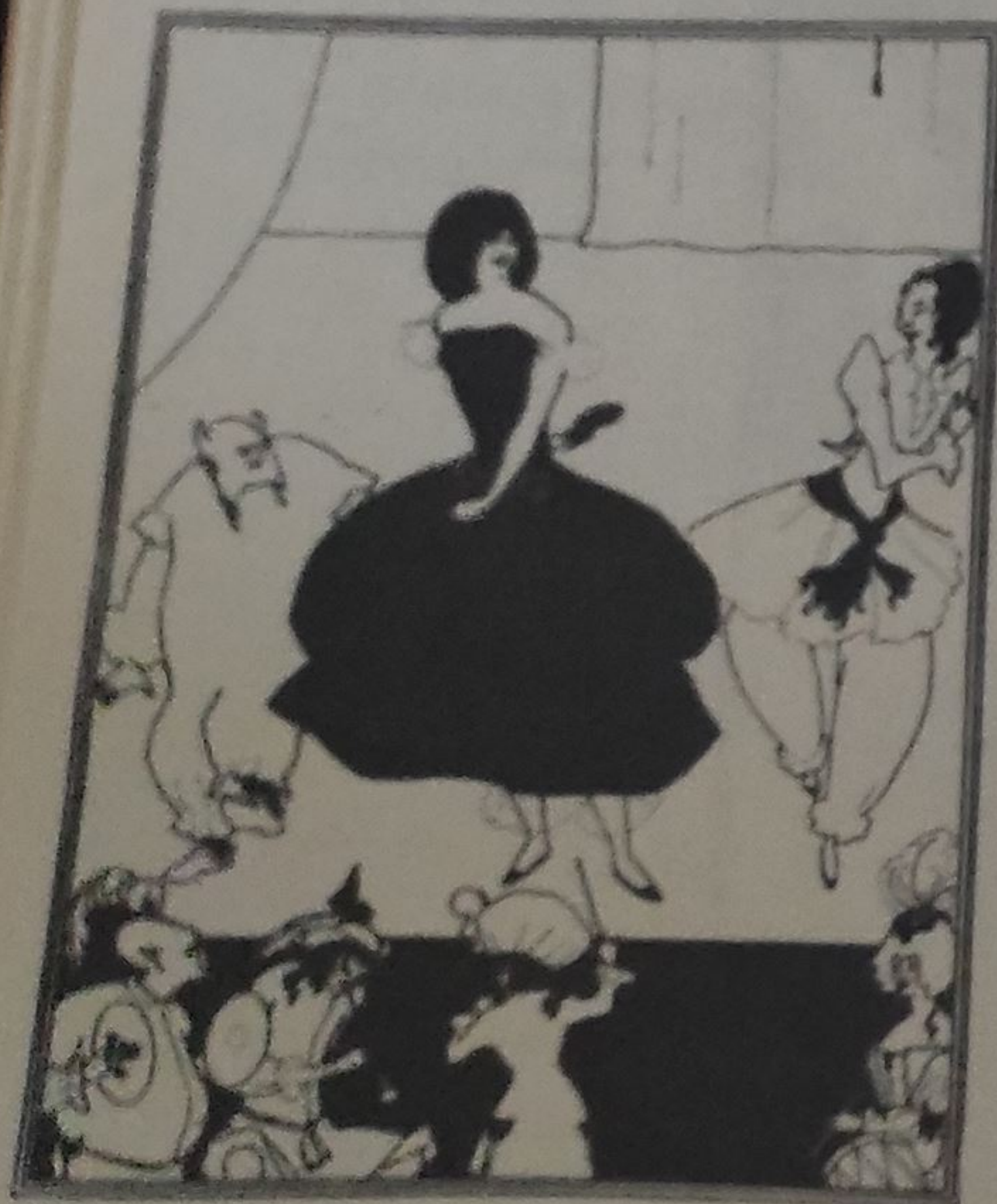
The Volume for 1888 contains Four Junior Stories by
BUDYARD KIPLING - Two Stories Adapted by MARY
BATES LUDLOW - Two Stories by MARY BATES LUDLOW
MARY BATES LUDLOW 4s.

BOOKSELLERS.

AVBREY
BEARDSLEY

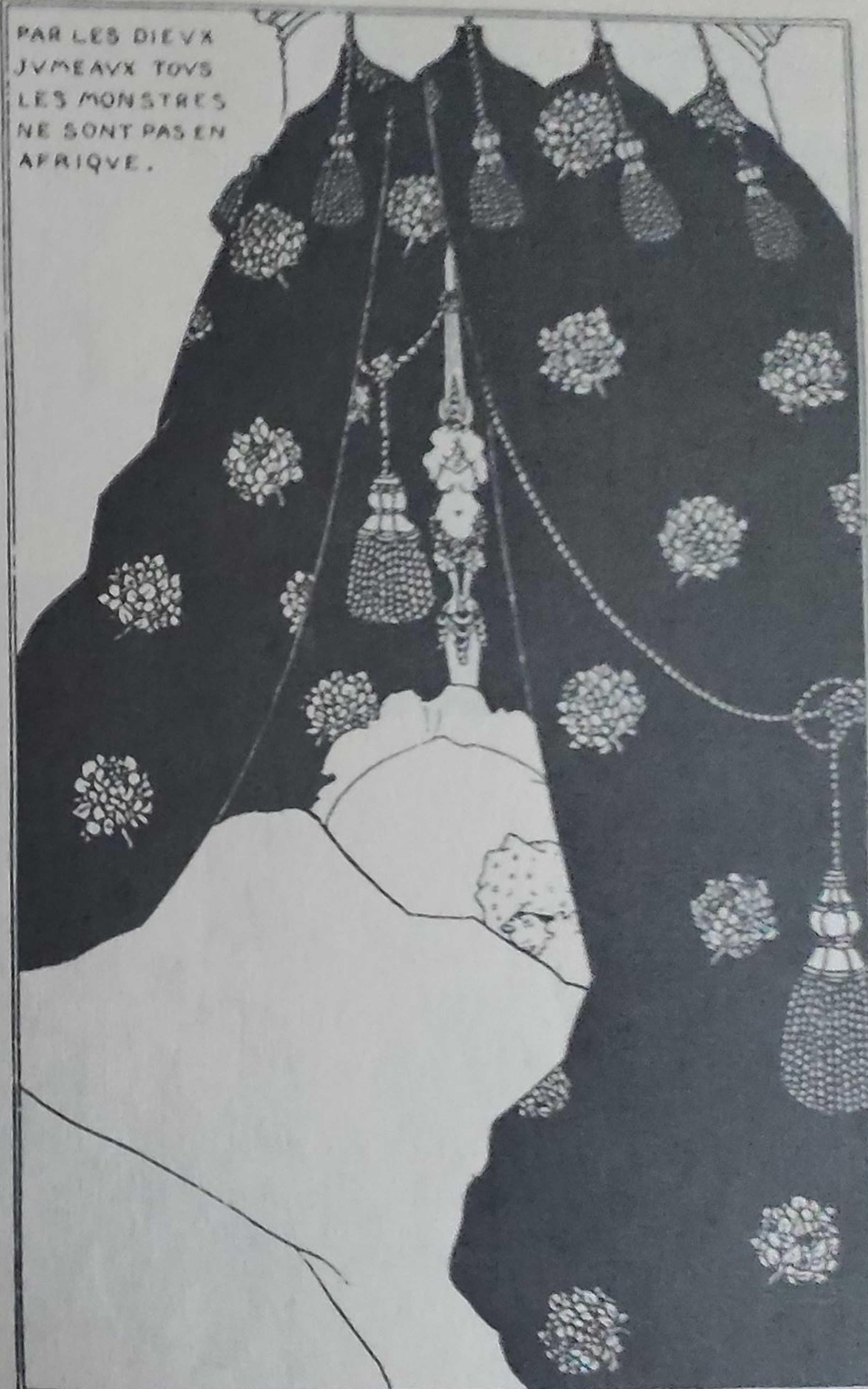
68. Afiş pentru Children's Books

69. Baletul comic cu marionete nr. III

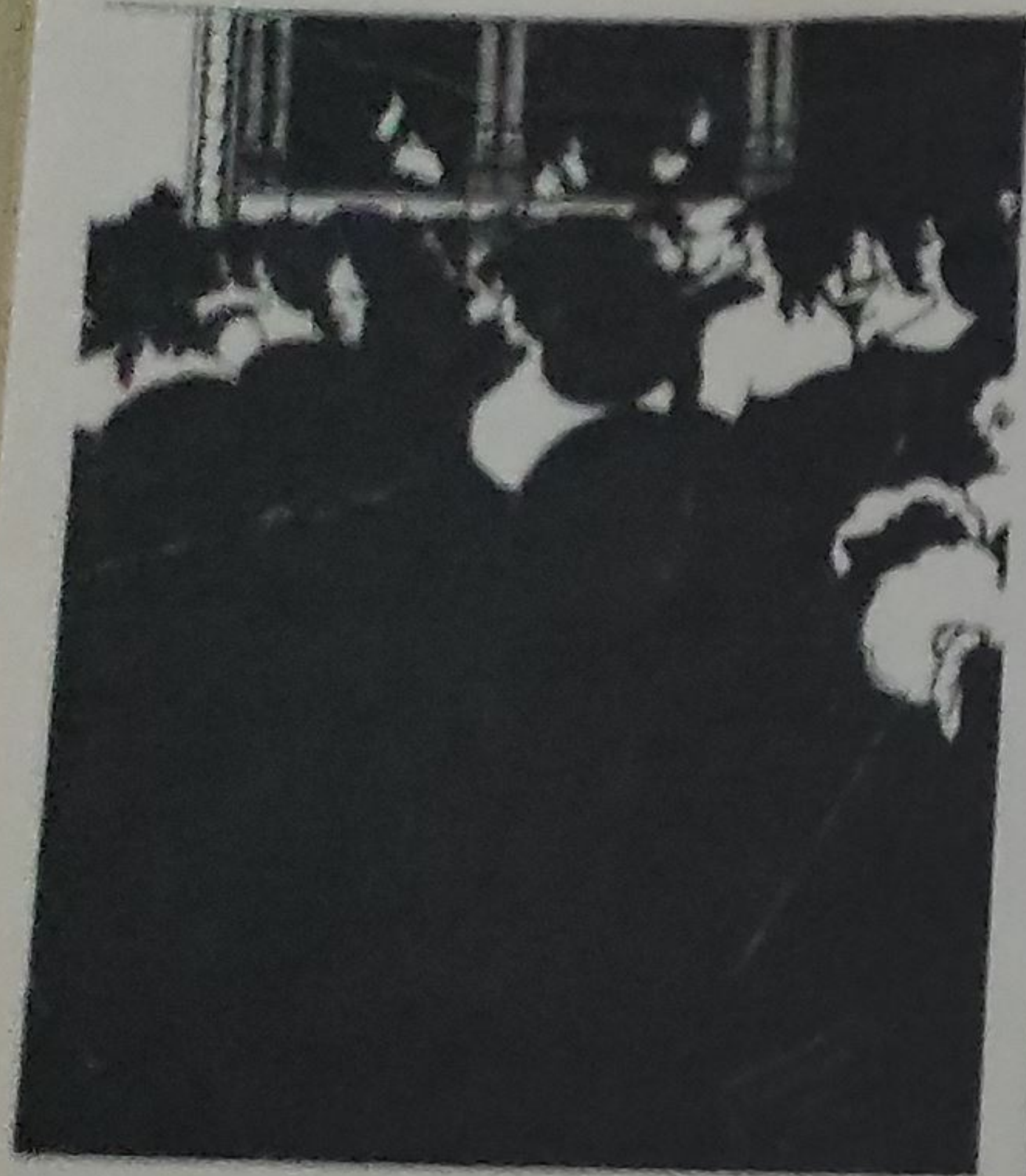


70. Baletul comic cu marionete nr. II

PAR LES DIEUX
JUMEAUX TOUS
LES MONSTRES
NE SONT PAS EN
AFRIQUE.



71. Autoportret



72. Wagnérisen

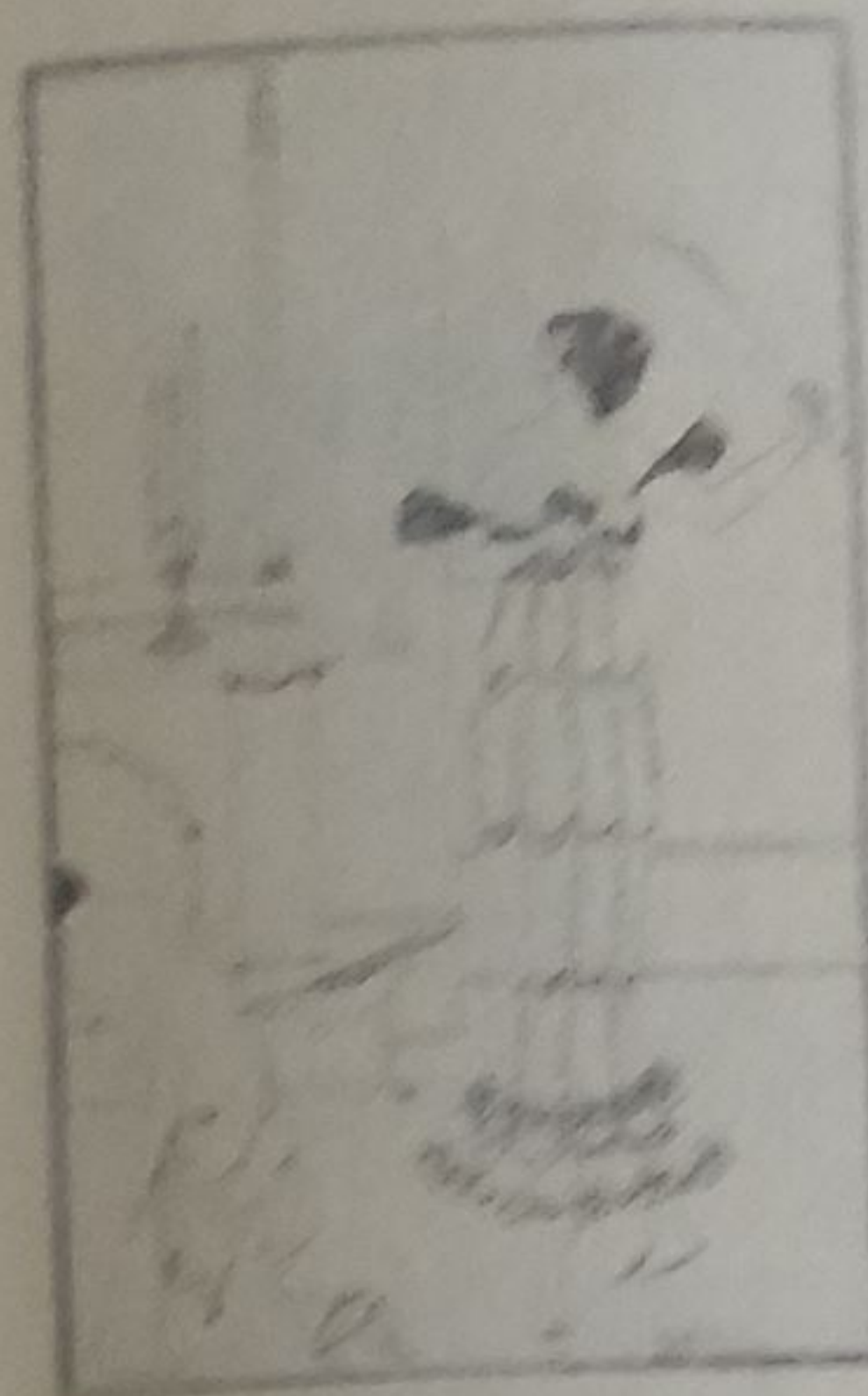
73. Doamna Gold și suita ei



74. Balada nr. 3, op. 47 de Chopin



19. *Modernity and the Future*
by the artist



20. *Design for the frontispiece of the book 'The Yellow Book' by John Davidson: Minerva mistle a candle of Lavender*

The
Yellow
Book



An
Illustrated
Quarterly

Vol. IV
January
1895

5/-
Net

John Lane
The
Rodley
Head

21. *Cover for the Yellow Book, vol. IV, Jan. 1895*

The Yellow Book

An Illustrated Quarterly

Volume IV January 1895



Price
\$1.50
Net

London: John Lane
Boston: Copeland & Day

Price
5/-
Net



78. Pastorală stacojie



79. Frontispiciu pentru
Povestea lui Venus
și a lui Tannhäuser

80. Oglinda dragostei



82. Venus între zei



81. Întoarcerea lui
Tannhäuser la Venusberg

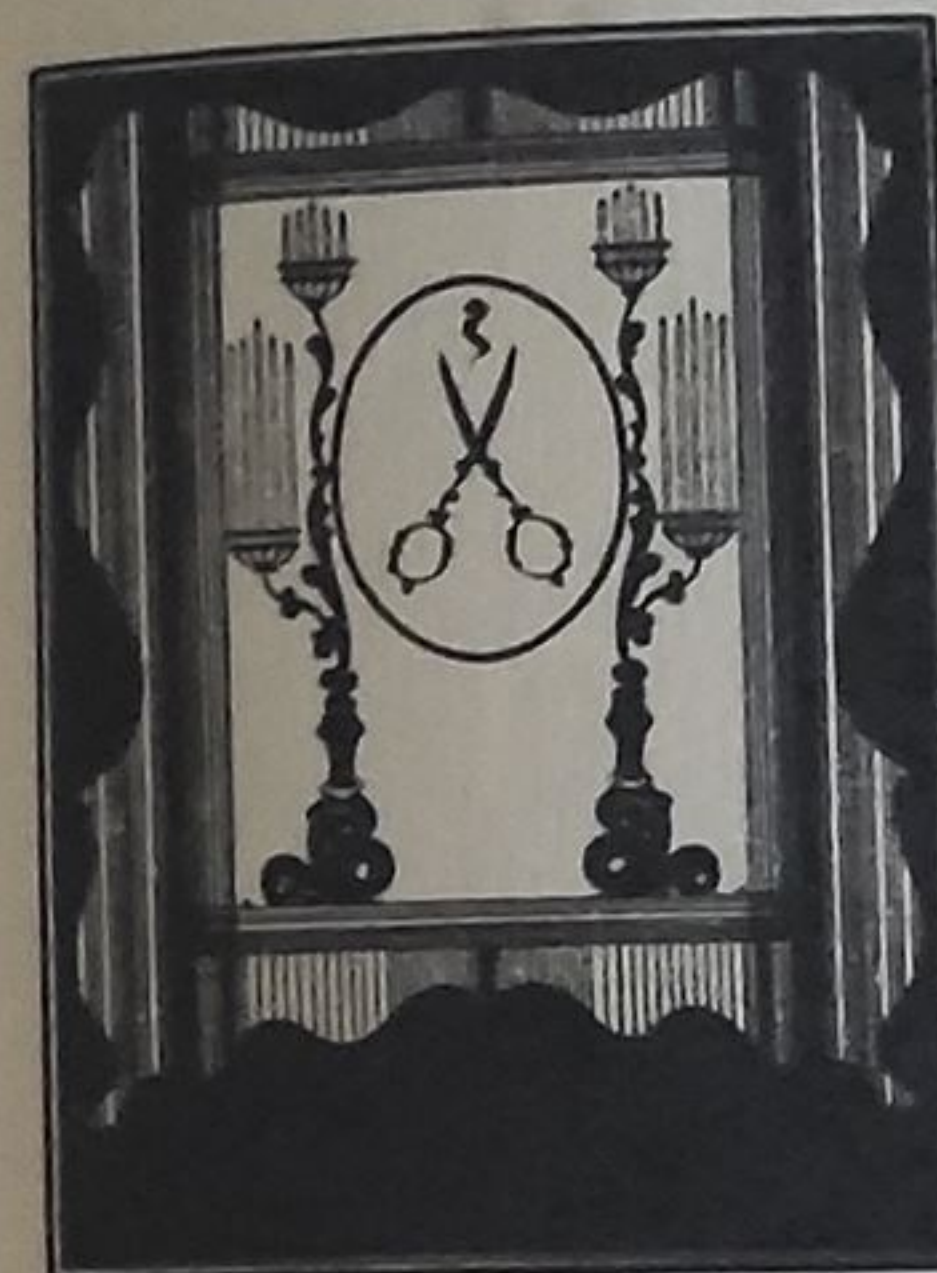


83. Messalina întorcându-se acasă

84. Al doilea frontispiciu
pentru *Maternitatea nefastă*
de Walter Ruding



85. *Le billet doux*



86. Desen pentru coperta
la *Răpirea buclei*
de Alexander Pope

87. Visul





88. Toaletă

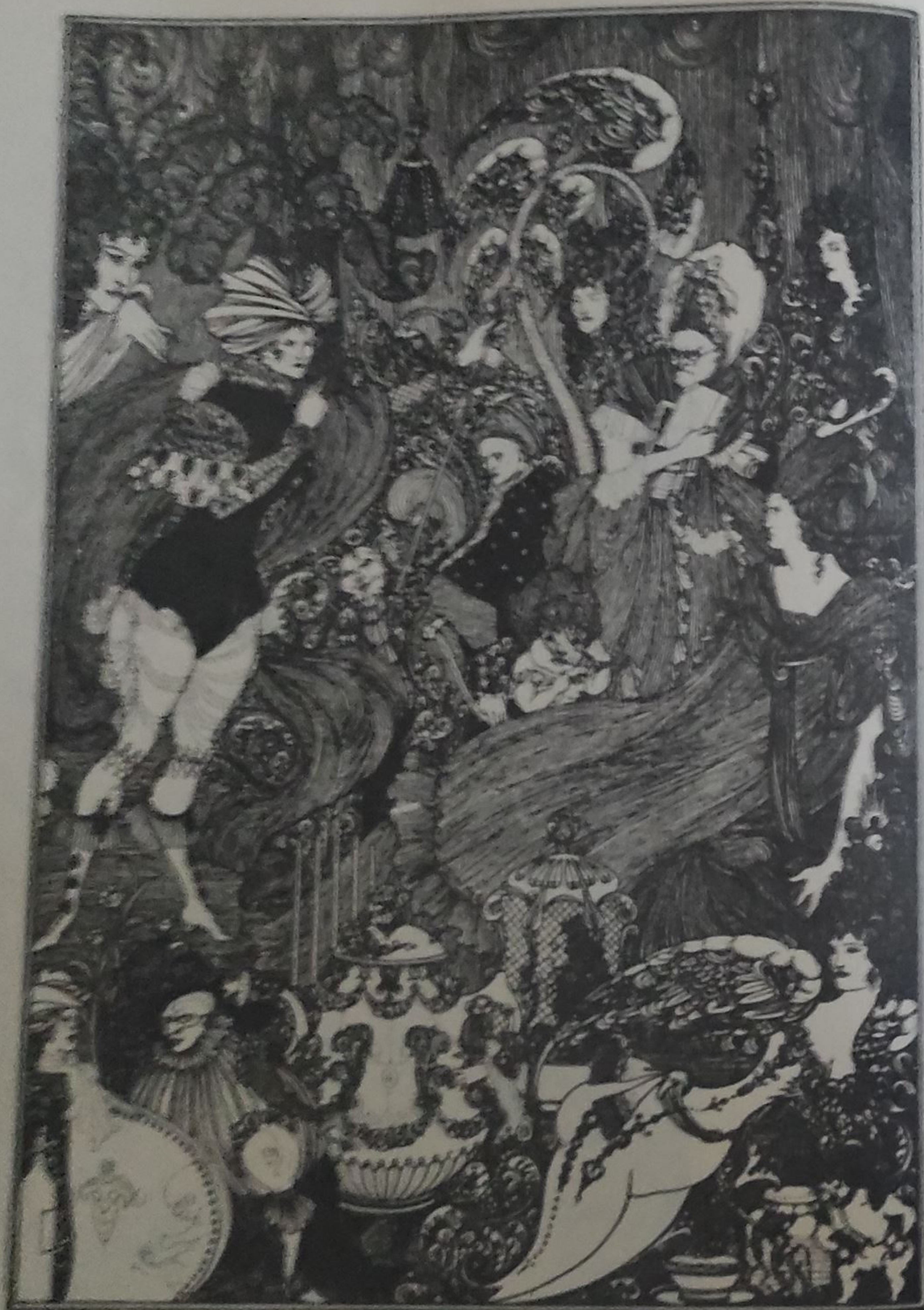


89. Rugăciunea
baronului



90. Barca





92. Piența melancoliei



93. Bătălia dintre les Beur și les Belles



94. Cei trei muzicieni



95. Cei trei muzicieni

96. Desen pentru coperta revistei Savoy, nr. 1, ian. 1896



97. Abatele



98. Toaleta



99. Autoportret (A Footnote)



100. Autoportret

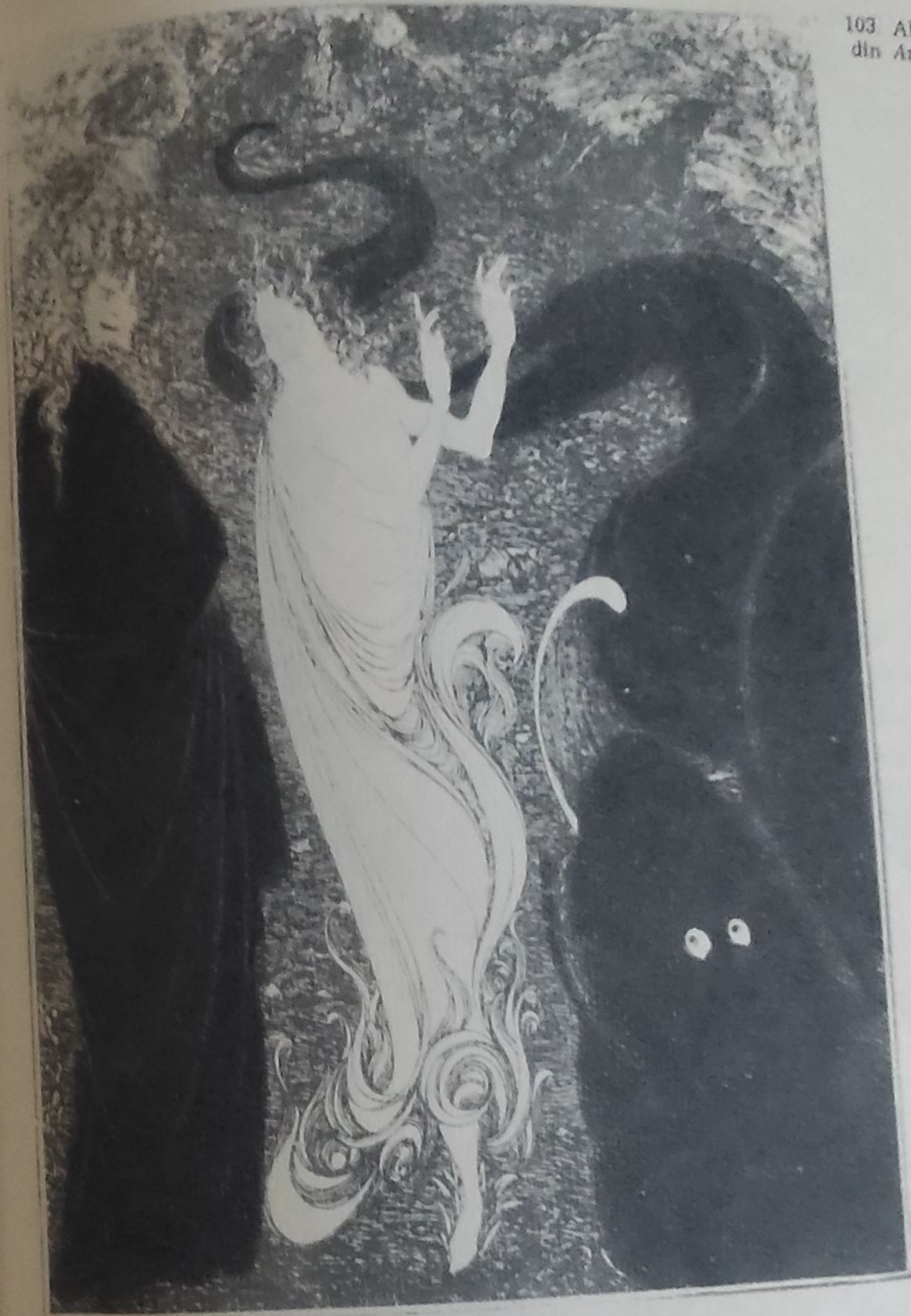


101. Moartea lui Pierrot

102. Înălțarea Sf. Rosa din Lima



103. Al treilea tablou
din Aurul Rinului



104. La coafor



105. Apărătorul umbrărilor pe Dalí



106. Ave Atque Vale



107. Doña Juana, Sparavella și corpetorul

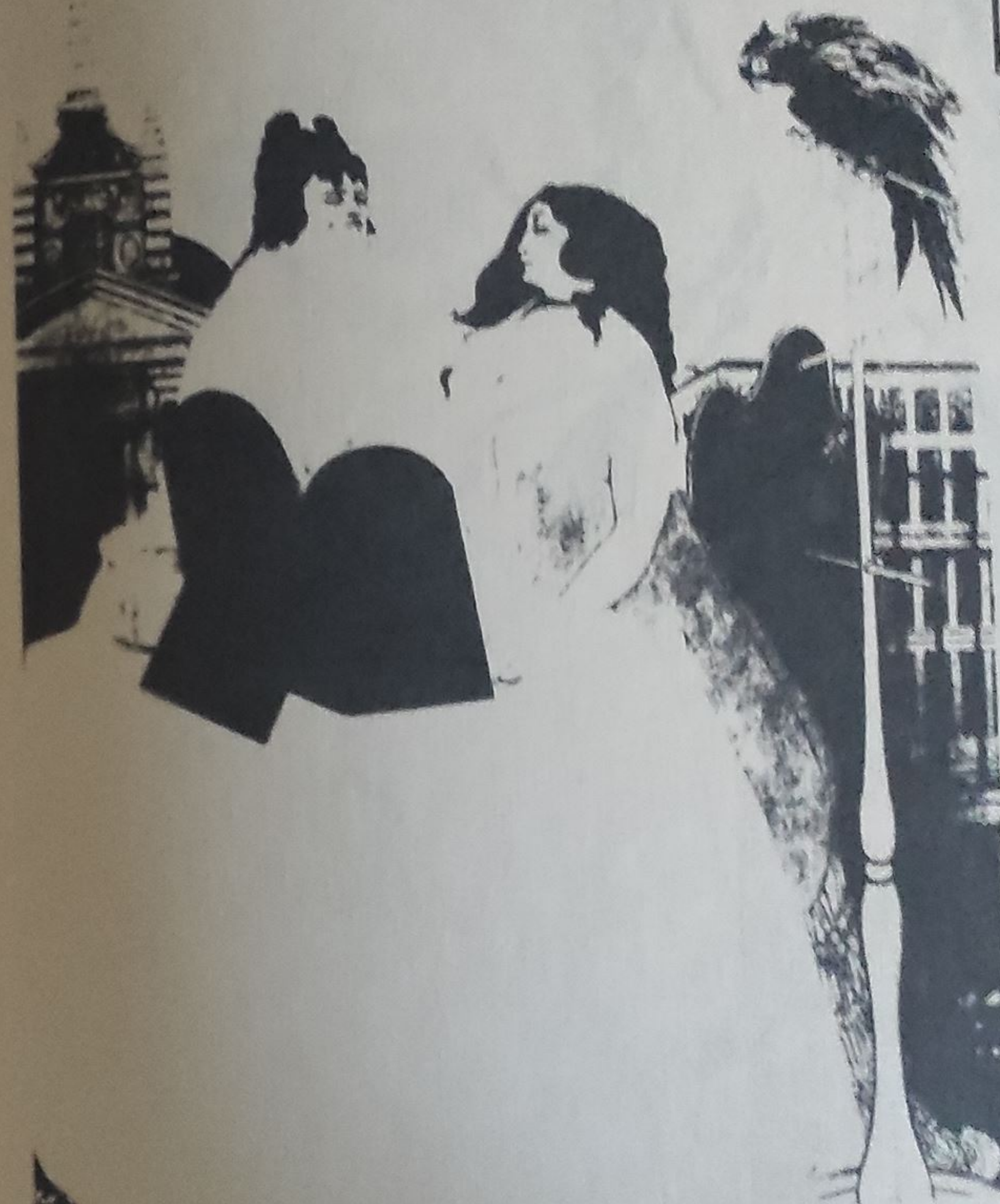
LES LIAISONS DANGEREUSES.



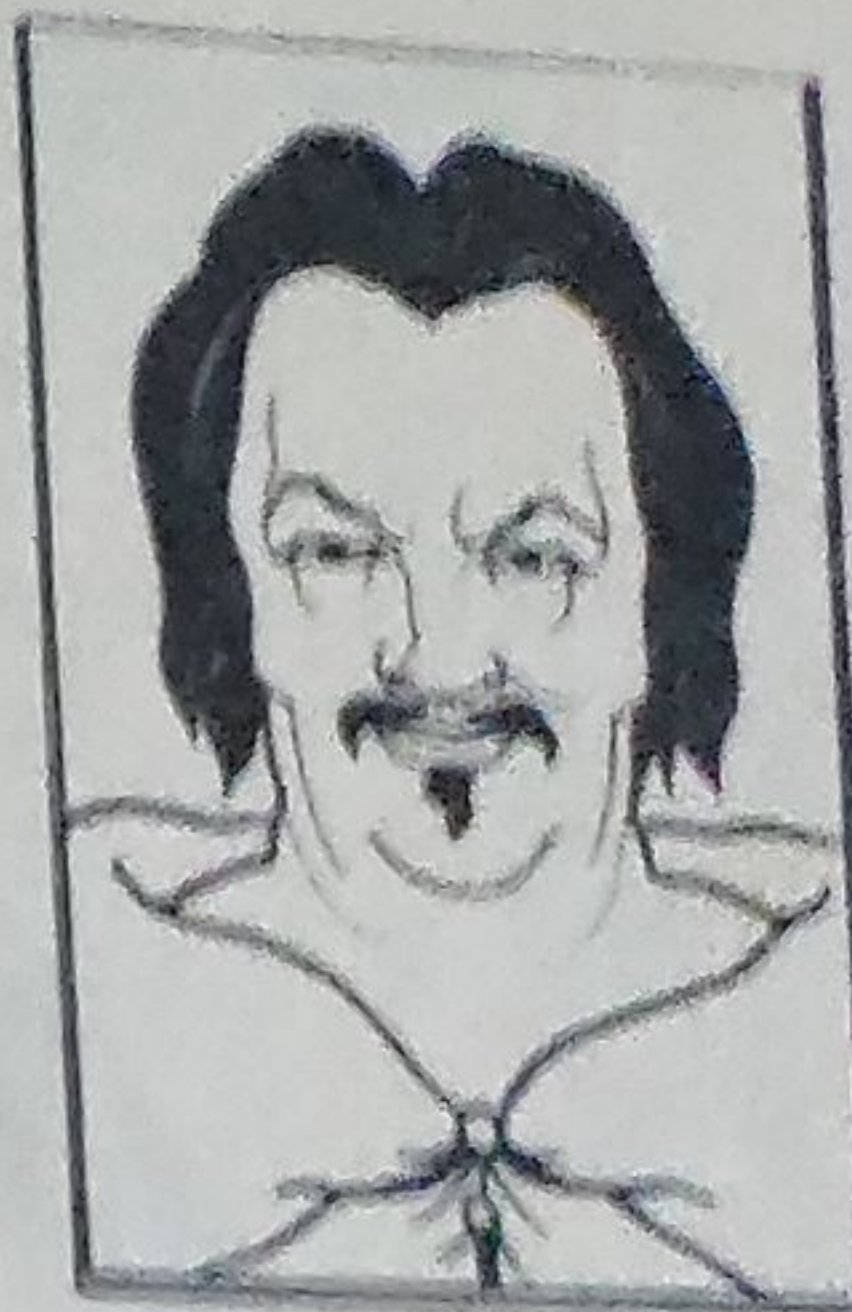
par
CHODERLOS
DE LACLOS

108. Contele Valmont

109. Pierrot al clipei



110. Doamna la masa de toaletă



111. Capul lui Balzac



112. D'Albert în căutarea idealurilor sale



113. Desen pentru inițiala M (Volpone)



114. Desen pentru inițiala V (Volpone)



LISTA ILUSTRĂȚIILOR

- 1 Desen inspirat de o ilustrație de Kate Greenaway (lucrat la vârsta de 11 ani)
1884
peniță și creion
6,7×9,5 cm
Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington
- 2 *La discourse* (caricatura dirigintei lui Beardsley la Școala din Brighton)
1885—1888
peniță și cerneală violet
21×16,3 cm
Princeton University Library
- 3 Paganini
1888
schită publicată în *The Uncollected Work of Aubrey Beardsley*, John Lane, Londra, 1925, nr. 50.
- 4 Portretul actriței Sarah Bernhardt
1888
creion
24,1×18,4 cm
Princeton University Library
- 5 Dante în exil
1890
schită în cerneală și laviu publicată în *The Later Work of Aubrey Beardsley*, John Lane, 1901, nr. 6
- 6 Tannhäuser
1891
tuș și laviu
Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington
- 7 *Hamlet patris manem sequitur*
1891
creion
29,2×13,7 cm
British Museum
- 8 Portretul lui Max Alvary
1892
tuș
24,1×12,7 cm
Princeton University Library
- 9 Amurgul zeilor
1892
peniță, cerneală, laviu și alb de China
30,8×26 cm
Princeton University Library
- 10 Katharina Klafsky în rolul Isoldei
1892
peniță, cerneală și acuarelă
31,8×11,5 cm
Princeton University Library
- 11 *Les débris d'un poète*
1892
tuș și laviu, peniță
33×12,4 cm
Victoria & Albert Museum
- 12 Cucerirea Sfintului Graal
1892
tuș și laviu
36,2×28,6 cm
col. Martin Dent, Londra
- 13 Regele Arthur vede monstrul adalmeind
1893
peniță, cerneală și laviu
35,6×27 cm
col. R.A. Harari, Londra
- 14 Caricatura reginei Victoria ca dansatoare de balet
1893
tuș, pensulă
Ø : 10,1 cm
Victoria & Albert Museum
- 15 Desen pentru frontispiciul paginii de titlu la *Moartea regelui Arthur* de Thomas Mallory
1893—1894
tuș
11,4×34 cm
col. Martin Dent, Londra
- 16 Merlin și Nimue
1893—1894
reproducere fotomecanică publicată în vol. I din *Moartea regelui Arthur*

- 17 Desen pentru cap. XVI, cartea IV (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
tuș
29,2×22,8 cm
col. John Hay Whitney, New York
- 18 Cele patru regine îl găsesc pe Lancelot dormind
1893—1894
tuș
30,5×23,6 cm
col. Scofield Thayer, Fogg Art Museum, Harvard University, Massachusetts
- 19 Ilustrație în cap. XIX, cartea IV (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
reproducere fotomecanică publicată în vol. I
- 20 Desen pentru cap. XVI, cartea VI (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
tuș
11,1×10,1 cm
Rosenwald Collection, Library of Congress, Washington
- 21 Ilustrație în cap. V, cartea VI (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
reproducere fotomecanică publicată în vol. I
- 22 Ilustrație pentru cap. XIV, cartea XVIII (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
reproducere fotomecanică publicată în vol. II
- 23 Sir Lancelot și vrăjitoarea Helliawes
1893—1894
cerneală, peniță
30,5×23,5 cm
Princeton University Library
- 24 Desen pentru capitolul XIX, cartea VIII (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
tuș
10,5×6 cm
Victoria & Albert Museum
- 25 Frumoasa Isolda îl logodnește pe Tristan
1893—1894
tuș
27,9×22,2 cm
col. Scofield Thayer, Fogg Art Museum, Harvard University, Massachusetts
- 26 Frumoasa Isolda îi scrie lui Tristan
1893—1894
tuș
27,5×21,5 cm
col. particulară, Marea Britanie
- 27 Diavolul sub înfățișare de femeie îl împitește pe Sir Bors
1893—1894
tuș
25,9×18,6/26,4×19 cm
Art Institute, Chicago
- 28 Sir Belvidere aruncă spada lui Excalibur în apă
1893—1894
tuș
21,3×16,5 cm
col. Martin Dent, Londra
- 29 Frumoasa Isolda în grădina veselă
1893—1894
tuș
26,2×18,1 cm
col. particulară, Marea Britanie
- 30 Regina Guenevar călărind
1893—1894
tuș
20,6×17/20,6×17 cm
col. R.A. Harari, Londra
- 31 Desen pentru cap. X, cartea VIII (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
10,8×6 cm
Princeton University Library
- 32 Desen pentru cap. III, cartea III (*Moartea regelui Arthur*)
1893—1894
tuș
12,8×6,3 cm
Rosenwald Collection, Library of Congress, Washington
- 33 *Siegfried*, actul II
1893
tuș și laviu
40×28,6 cm
Victoria & Albert Museum
- 34 Visele, desen pentru *Vera Historia* de Lucian
1894
15×11 cm

- col. Scofield Thayer, Fogg Art Museum, Harvard University, Massachusetts
- 35 Vinieta pentru *Bon-Mots*
1893
tuș
5,8×2,9 cm
col. R.A. Harari, Londra
- 36 Vinieta pentru *Bon-Mots*
1893
tuș
6×11,8 cm
col. M.H. Schwab, Maidenhead, Marea Britanie
- 37 Creaturile ciudate ale lui Lucian, desen pentru *Vera Historia*
1894
reproducere fotomecanică
22,9×12,7 cm
col. W.G. Good, Marea Britanie
- 38 Cum i-a fost revelată arta neagră unui neofit, ilustrație la *Arta neagră* de James Mew
1893
reproducere fotomecanică
col. W.G. Good, Marea Britanie
- 39 Portretul actriței Réjane
1893
creion, cerneală, cretă roșie
19,4×15,4 cm
col. Ewan Philips, Londra.
- 40 Portretul actriței Réjane cu evantai
1893
reproducere fotomecanică publicată în *A Second Book of Fifty Drawings by Aubrey Beardsley*, Smithers, Londra, 1899, p. 95
- 41 *J'ai baisé ta bouche, Jokanaan*
1893
tuș și acuarelă verde
27,8×14,8 cm
Princeton University Library
- 42 Proiect de copertă pentru *Salomea* de Oscar Wilde
1894
reproducere fotomecanică publicată în *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating Salomé by Oscar Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 3
20×15,5 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 43 Ilustrație pentru lista de imagini
1894
reproducere fotomecanică publicată în *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating Salomé by Oscar Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 2
22×15,6 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 44 Femeia la lumina lunii
1894
reproducere fotomecanică publicată în *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating Salomé by Oscar Wilde*, John Lane, Londra, pl. 4
23,5×18,5 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 45 Rochia cu pluni
1894
reproducere fotomecanică publicată în *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating Salomé by Oscar Wilde*, John Lane, Londra, pl. 5
22,5×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 46 Pflingera platonici
1894
reproducere fotomecanică publicată în *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating Salomé by Oscar Wilde*, John Lane, Londra, pl. 7
22,5×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 47 Mantua neagră
1894
reproducere fotomecanică publicată în *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating Salomé by Oscar Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 6
22,5×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 48 Ioan și Salomea
1894
reproducere fotomecanică publicată în *A Portfolio of Aubrey Beardsley's Drawings Illustrating Salomé by Oscar Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 8
22×15,5 cm
col. Alexandra Sturdza, București

- 49 Intrarea Irodiadei
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 9
22×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 50 Ochii lui Irod
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 10
22×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 51 Dansul stomacului
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 11
22×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 52 Toaleta Salomeei – II
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 13,
22,5×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 53 Toaleta Salomeei – I
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 12
22×15,5 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 54 Răsplata dansului
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 14
22×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 55 Punctul culminant
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, 1907, pl. 15
22,5×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 56 Salomea pe canapea
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, pl. 16
22×15,5 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 57 Cul de lampe
1894
reproducere fotomecanică publicată în
*A Portfolio of Aubrey Beardsley's
Drawings Illustrating Salomé by Oscar
Wilde*, John Lane, Londra, pl. 17
22×16 cm
col. Alexandra Sturdza, București
- 58 Desen pentru frontispiciul pieselor lui John
Davidson
1894
tuș, peniță
28,6×19 cm
Tate Gallery, Londra
- 59 Femeia grasă (caricatura soției lui
Whistler)
1894
tuș și laviu
17,8×16,2 cm
Tate Gallery, Londra
- 60 Prăbușirea casei Usher
1894–1895
reproducere fotomecanică
25×15,8 cm
col. Albert Reese, New York
- 61 Crimele din rue Morgue
1894–1895
reproducere fotomecanică
25×15,8 cm
col. Albert Reese, New York
- 62 Pisica neagră
1894–1895
reproducere fotomecanică
25×15,8 cm
col. Albert Reese, New York
- 63 Educația sentimentală
1894
reproducere fotomecanică publicată în
Yellow Book, vol. I, aprilie 1894

- 64 Caricatura lui Whistler
1893–1894
peniță, cerneală și laviu
20,5×11 cm
Rosenwald Collection, National Gallery of
Art, Washington
- 65 Portretul actriței Campbell
1894
tuș și laviu
31,1×23,8 cm
Galeria Națională, Berlin-Dahlem
- 66 Desen pentru *Balet comic cu marionete* nr. 1
1894
tuș
34×25 cm
Princeton University Library
- 67 Afiș pentru *The Pseudonym & Autonym
Libraries*
1894
litografie colorată
76×51,5 cm
Victoria & Albert Museum
- 68 Afiș pentru *Children's Books*
1894
litografie colorată
76×51 cm
col. Anthony d'Offay, Londra
- 69 *Baletul comic cu marionete* nr. III
1894
reproducere fotomecanică publicată în
Yellow Book, vol. II, iulie 1894
- 70 *Baletul comic cu marionete* nr. II
1894
reproducere fotomecanică publicată în
Yellow Book, vol. II, iulie 1894
- 71 Autoportret (Par les dieux Jumeaux tous
les monstres ne sont pas en Afrique)
1894
reproducere fotomecanică publicată în
Yellow Book, vol. III, octombrie, 1894
- 72 Wagnérites
1894
tuș cu accente de alb
20,5×17,8 cm
Victoria & Albert Museum
- 73 Doamna Gold și suita ei
1894
reproducere fotomecanică publicată în
Yellow Book, vol. III, octombrie 1894
- 74 Balada nr. 3, op. 47 de Chopin
1894
cerneală, tuș și acvatintă
27,5×24 cm
col. Mahlon C. Sands, Marea Britanie
- 75 Misterioasa grădină cu trandafiri
1894
tuș; peniță
22,2×12 cm
col. Grenville L. Winthrop Bequest, Fogg
Art Museum, Harvard University, S.U.A.
- 76 Desen pentru frontispiciul piesei lui John
Davidson: *Prometeu înfrânt și admirat
despre minunata misiune a contelui
Lavender, care a durat o zi și o noapte*
1895
tuș
25×16,2 cm
col. Grenville L. Winthrop Bequest, Fogg
Art Museum, Harvard University,
Massachusetts
- 77 Coperta pentru *Yellow Book*, vol. IV, ian.,
1895
tuș
col. W.G. Good, Marea Britanie
- 78 Pastorală stacojie
1895
26,8×18 cm
tuș
Scofield Thayer Collection, Fogg Art
Museum, Harvard University
Massachusetts
- 79 Frontispiciu pentru *Prometeu lui Venus și
a lui Tannhäuser*
1895
tuș
29,5×17,8 cm
col. Grenville L. Winthrop Bequest, Fogg
Art Museum, Harvard University,
Massachusetts
- 80 Oglinda dragostei
1895
tuș
27,5×15,2 cm
Victoria & Albert Museum
- 81 Întoarcerea lui Tannhäuser la Venusberg
1896
tuș
13,3×13,1 cm
col. Martin Dent, Londra

- 82 Venus între aei
1895
tuș cu accente de alb
21,5×17,8 cm
Cecil Higgins Art Gallery, Bedford,
Marea Britanie
- 83 Messalina întorcându-se acasă (ilustrație la
Juvenal)
1895
peniță; tuș și acuarela
28×17,8 cm
Tate Gallery, Londra
- 84 Al doilea frontispiciu pentru *Maternitatea*
născut de Walter Ruding
1896
reproducere fotomecanică
col. Brian Rade, Londra
- 85 *Le ballet doux* (*Răpirea buclei*)
1896
reproducere fotomecanică
- 86 Desen pentru coperta la *Răpirea buclei* de
Alexander Pope
1896
tuș
25×17,6 cm
col. R.A. Harari, Londra
- 87 *Vasul* (*Răpirea buclei*)
1896
tuș
25,5×17,1 cm
col. John Hay Whitney, New York
- 88 *Toaleta* (*Răpirea buclei*)
1896
tuș
25,5×17,1 cm
Cleveland Museum of Art
- 89 Rugăciunea baronului (*Răpirea buclei*)
1896
25×17 cm
Scribner Thayer Collection, Fogg Art
Museum, Harvard University
Massachusetts
- 90 *Barba* (*Răpirea buclei*)
1896
reproducere fotomecanică
- 91 *Răpirea buclei*
1896
reproducere fotomecanică
- 92 *Pivnița melancoliei* (*Răpirea buclei*)
1896
tuș
- 25×17,5 cm
Boston Museum of Fine Arts
- 93 *Bătălia dintre les Beaux și les Belles*
(*Răpirea buclei*)
1896
tuș
25,3×17,2 cm
Barber Institute of Fine Arts,
Birmingham
- 94 Cei trei muzicieni
1896
reproducere fotomecanică publicată în
Savoy, nr. 1, ian. 1896
- 95 Cei trei muzicieni
1896
reproducere fotomecanică publicată în
A Book of Fifty Drawings by Aubrey
Beardsley, Smithers, Londra, 1897
- 96 Desen pentru coperta revistei *Savoy*, nr. 1,
ian., 1896
tuș; peniță
37×28 cm
col. Grenville L. Winthrop Bequest, Fogg
Art Museum, Harvard University
Massachusetts
- 97 Abatele (ilustrație pentru *La poalele*
colinei)
1896
tuș
25×17,5 cm
col. R.A. Harari, Londra
- 98 *Toaleta* (ilustrație pentru *La poalele*
colinei)
1896
reproducere fotomecanică publicată în
Savoy, nr. 1, ian. 1896
- 99 Autoportret (*A Footnote*)
1896
reproducere fotomecanică publicată în
Savoy, nr. 2, apr. 1896
- 100 Autoportret
1896
reproducere fotomecanică
- 101 Moartea lui Pierrot
1896
probă pentru reproducerea fotomecanică
20,3×14,5 cm
col. W.G. Good, Marea Britanie

- 102 Înălțarea Sf. Rosa din Lima (ilustrație
pentru *La poalele colinei*)
1896
reproducere fotomecanică publicată în
Savoy, nr. 2, apr. 1896
- 103 Al treilea tablou din *Aurul Rinului*
1896
tuș
25×17,5 cm
Museum of Art, Rhode Island School of
Design, S.U.A.
- 104 La coafor (ilustrație la *Balada bărbierului*)
1896
reproducere fotomecanică publicată în
Savoy nr. 3, iul. 1896
- 105 Apolo urmărind-o pe Dafne
1896?
tuș, peniță
actualul deținător necunoscut
- 106 *Ave Atque Vale* (ilustrație la Catullus)
1896
tuș
16,2×10,3 cm
col. John Hay Whitney, New York
- 107 Don Juan, Sganarelle și cerșetorul
(ilustrație la *Don Juan* de Molière)
1896
20,3×12 cm
Scribner Collection, Fogg Art Museum,
Harvard University, Massachusetts
- 108 Conte Valmont (ilustrație la *Legăturile*
primejdioase de Laclos)
1896
reproducere fotomecanică publicată în
Savoy, nr. 8, dec. 1896
- 109 Pierrot al clipei (desen pentru
frontispiciul piesei lui Ernest Dowson)
1897
tuș
21,5×11,8 cm
Rosenwald Collection, Library of
Congress, Washington
- 110 *Deamna la masă de laudă* (ilustrație la
Dominique de Marpo de Th. Gautier)
1898
fotogravură
23,5×19 cm
col. 4-iei Pierre Marthe, New York
- 111 Capul lui Balzac
?
tuș
10×7 cm
British Museum
- 112 D'Albert în clătura ideilor sale
(desen pentru *Dominique de Marpo*)
1898
cerneală și lavă; peniță
20×17 cm
col. Grenville L. Winthrop Bequest, Fogg
Art Museum, Harvard University,
Massachusetts
- 113 Desen pentru inițială M (ilustrație la
Volpone de Ben Jonson)
1898
cerneală; peniță și pensulă
18×15,2 cm
col. Grenville L. Winthrop Bequest, Fogg
Art Museum, Harvard University,
Massachusetts
- 114 Desen pentru inițială V (*Volpone*)
1898
cerneală; peniță și pensulă
col. Grenville L. Winthrop Bequest, Fogg
Art Museum, Harvard University,
Massachusetts
- 115 *Volpone* adormind în camera (desen
pentru frontispiciul la *Volpone*)
1898
tuș; peniță
29,2×20,3 cm
Princeton University Library